Introduction générale

S'intéresser à l'étude des genres littéraires, sous-entend à priori qu'il existe des formes en littérature relativement stables et immuables qui selon les propos de Jean Yves Tadié sont *« communes à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques »*[1]. Ainsi, placé dans une catégorie, une case, le texte littéraire se refuserait aux analyses déterminées par son genre, et puis nous sommes tenté de dire que tous, nous avons toujours besoin de savoir et de reconnaître à quelle catégorie générique un texte appartient pour le comprendre, mais malheureusement, cette simple supposition est remise en question quand on interroge l'histoire littéraire et spécifiquement la critique générique. Force est en effet de constater que depuis les temps les plus reculés, cette question a suscité débats et polémiques.

En effet, la notion de genre reste encore actuellement floue, instable et problématique, et ce n'est pas faute d'avoir essayé, puisque la critique littéraire a été dans ce domaine considérablement prolifique, mais paradoxalement cela n'a pas éclairci et élucidé la confusion ou du moins l'imprécision qui y règne de façon définitive – et peut-être ne la sera-t-elle jamais ?- Ducrot et Todorov nous le font par ailleurs bien entrevoir

> *Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique, et de l'Antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussions.*[2]

La difficulté réside finalement dans la nature même des textes ou plutôt dans la non obéissance complète de ces mêmes textes à une quelconque généricité, vu que la théorie des genres nous apprend que cette notion était et, est toujours difficilement cernable puisque son existence s'établie sur son rapport aux textes littéraires qui trop souvent échappent à la *« raison classificatoire »*. En

---

[1] TADIE, Jean Yves. *Le récit poétique*, PUF, 1978, p. 5.

[2] DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, (Coll. Points), 1972, p.193.

effet, l'abondance des textes dits « inclassables » a fini par brouiller les définitions génériques. Et au milieu de cette confusion théorique, que dire encore de l'impossible quête de la « littérarité » qui a définitivement semé le doute sur la pertinence même de la notion des genres littéraires. Néanmoins, comme on vient de le faire remarquer implicitement, le discours littéraire et notamment la théorie générique qui s'est probablement développée en même temps que la littérature est le lieu d'une incroyable profusion de terminologie : genre, sous-genre, archi-genre, genres idéaux… Beaucoup d'appellations qui ne prouvent, encore une fois, que l'extrême résistance de cette même notion à toute catégorisation, et beaucoup d'approches différentes qui comme le déclare Laurent Jenny[1] sont soit prescriptives, soit explicatives soit descriptives. Allant de la philosophie avec Platon, Aristote, Hegel et Staiger, à la démarche biologique de Brunetière en passant par le formalisme russe de Propp, Tomachevski et Jakobson, puis l'anthropologie de Jolles et Frye sans oublier l'intervention de la linguistique avec Hamburger, Weinrich, Adam et Bronckart et enfin la pragmatique de Bakhtine, les théories sont fort nombreuses.

Mais pourquoi donc une telle multiplicité des théories sur la littérature en général ?

Une esquisse d'un début de réponse, fragile mais évidente, semble s'imposer d'elle-même, le texte littéraire, par essence, est forcément compliqué puisqu'il est le résultat de plusieurs déterminations, Karl Canvat les résume en ces termes :

> *Un texte est […] un objet complexe, ouvert et instable et sa description ne peut se réduire au seul système de la langue. Elle doit tenir compte des déterminations contextuelles, notamment sociales, idéologiques, historiques…*[2]

---

[1] JENNY, Laurent (2003). Les genres littéraires, Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/

[2] CANVAT, Karl. *Enseigner la littérature par les genres : pour une approche théorique et didactique de la notion de genre.* Paris : De boeck université, 1998. (Coll. Savoirs en pratique).

Sans, naturellement, oublier ce lien sacré établi depuis toujours entre la littérature et le genre, car comme le suggère Jean-Marie Schaeffer, *«la question de savoir ce qu'est un genre littéraire [...] est censée être identique à celle de savoir ce qu'est la littérature»*[1]

Au-delà de cette définition, il semblerait que les écrivains eux-mêmes, et même s'ils ne s'en affranchissent pas totalement, se méfient des catégorisations génériques, ce qui a certainement créé ce qu'on appelle communément la crise des genres. Des *Essais* de Montaigne jusqu'au « nouveau roman », des auteurs ont produit des textes qui s'excluent d'emblée de n'importe quelle appartenance à n'importe quelle typologie. C'est ce qu'affirme J.M.G Le Clézio

> *Evidemment les genres littéraires existent, mais ils n'ont aucune importance. Ils ne sont que des prétextes. Ce n'est pas en voulant faire un roman qu'on fait de l'art. Ce n'est pas parce qu'on appelle son livre « poèmes » qu'on est poète. C'est en faisant de l'écriture, de l'écriture pour soi et pour les autres, sans autre visée que d'être soi, qu'on atteint l'art*[2]

Les écrivains algériens ne sont pas en reste, en témoignent les différents écrits de Kateb Yacine, de Mohamed Did, de Rachid Boudjedra, de Nabil Fares, d'Assia Djebbar ou bien encore de Rachid Mimouni pour ne citer que cela, puisqu'ils ont tous d'une manière ou du autre recherché l'innovation dans leurs œuvres.

Suivant cette tradition inaugurée par ces célèbres écrivains, et en raison de notre curiosité pour les genres littéraires hybrides, nous nous sommes trouvé particulièrement attiré par cette première œuvre d'un jeune écrivain algérien ; EL-Mahdi Acherchour, déjà auteur de deux recueils de poésie respectivement

---

p. 48.

[1] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil. 1989. (Coll. Poétique). p. 8.

[2] LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *L'extase matérielle*. Paris. Gallimard. 1967, (Coll. Folio Essais). n°212, pp.126-107 cité par Karl Canvat,*Ibid*., p.6.

intitulés *L'œil de l'égaré* et *Chemins de choses nocturnes.* Ces premiers textes sont poétiques, et voilà qu'en 2005, il s'essaie à un autre genre littéraire avec la publication aux éditions barzakh d'un roman qui s'intitule *Lui, Le Livre.* D'emblée nous sommes interpellé par le choix d'un pareil titre qui, il faut bien le dire risque peut-être de le desservir, car quelle interprétation un lecteur peut-il en faire ? Un titre même s'il fait souvent allusion au contenu du livre joue surtout le rôle d'accroche. Cet élément du péritexte, censé servir à désigner le livre aussi précisément que possible afin de réduire les risques de confusion mis à côté du mot *Roman* peut créer un trouble dans l'esprit du lecteur. Et c'est justement la confusion qui s'installe avant même d'essayer de le lire.

A la lecture de *Lui, le livre,* le lecteur est immédiatement dérouté par sa structure éclatée, et composite ; il rencontre une écriture incisive, désaxée, et pour cause le texte mélange plusieurs genres littéraires à tel point qu'on peut éprouver beaucoup de mal à le classer dans une quelconque catégorie générique.

C'est ce qui a retenu notre attention et a suscité notre intérêt. De plus, El-Mahdi Acherchour reste encore inconnu dans le champ de la critique universitaire puisqu' aucune étude ne lui a été consacrée.

Après une première lecture nous avons été amené presque immédiatement à constituer et à poser notre problématique en ces termes :

Comment le texte d'El-Mahdi Acherchour, *Lui, le livre* subvertit-il et bouleverse-t-il les codes génériques du roman ?

Cette problématique engendre inévitablement d'autres questions que nous formulons comme suit :

En quoi ce texte est-il roman ou ne l'est-il pas ?

Comment garde-t-il malgré une écriture transgénérique son unité ?

Quelle relation le texte entretient-il avec son genre ?

Y a-t-il dans le texte des effets de collision et/ou de collusion produits par le croisement des formes répertoriées par les typologies ?

Qu'y a-t-il de spécifiquement générique dans le fonctionnement textuel subversif ?

La réponse à ces questions ne va pas sans l'élaboration d'hypothèses sur lesquelles toute notre investigation sera articulée. Nous en avons deux principalement :

1) Notre corpus appartiendrait à l'esthétique de la littérature dite moderne par l'emploi des procédés suivants :

1-L'intertextualité.

2-La mise en abyme.

3-La multiplicité des voix narratives et des appels au narrataire.

4-Le refus de la clôture du texte.

5-l'hybridité générique et la fragmentation

2) Nous émettons également l'hypothèse que notre corpus serait moins un roman, au sens traditionnel du terme, qu'un *récit poétique.*

Afin de mener à bien cette étude, nous la diviserons en trois chapitres : le premier intitulé « Textes abymés » sera pour nous le lieu d'une interrogation sur la construction narrative de notre corpus. Le deuxième chapitre intitulé « D'un texte à l'autre », nous permettra de voir avec quels autres textes *Lui, Le Livre,* entre en communication mais surtout de comprendre quel traitement ou transformation ces textes sources subissent sous la plume d'Acherchour. Quant au troisième chapitre qui porte le titre de « Mélange des genres», il nous servira à démêler les différents genres littéraires qui parasitent notre corpus mais servira également à démontrer que la poésie y occupe une place importante.

Mais avant d'entamer notre analyse, une précision d'ordre sémantique nous semble obligatoire à propos de la notion de subversion afin d'éviter les contresens et de nous éloigner de son sens actuel qui appartient au domaine politique.

Nous retiendrons donc du sens de ce substantif son origine latine : le verbe subvertir vient du latin *sub-verto* qui signifie tourner sous, renverser, mettre sens dessus dessous, bouleverser.[1]

Ce retour à l'étymologie explique donc la subversion comme le fait de renverser quelque chose. Ainsi, comprise dans le sens de renversement, la notion de subversion suppose indubitablement une remise en cause de quelque chose déjà existant, en l'occurrence pour nous, il s'agit de la contestation du genre romanesque considéré comme une catégorie esthétique solidement établie du moins dans la mentalité de la plupart des lecteurs. Cependant, l'idée de la subversion, telle que nous souhaitons la traiter, présuppose qu'il y a de la part des écrivains en général et de El-Mahdi Acherchour en particulier, une volonté précautionneuse de corrompre les genres littéraires d'une manière générale et du roman en particulier et de lui faire subir un traitement particulier. Néanmoins, il faut bien admettre que la subversion si elle est proche de destruction celle-ci peut bien se réaliser en restant dans le même cadre.

Mais, d'une manière générale toute tentative de renversement des genres littéraires de la part des écrivains signifie-t-elle nécessairement une réussite ?

Nous chercherons à le vérifier à titre illustratif dans notre corpus, et peut-être assisterions-nous à la résurgence d'autres genres, qui auparavant étaient perçus comme mineurs.

Par conséquent, et pour en finir avec cette définition, il apparaît que la subversion des genres implique que tout ce qui était sous-jacent dans une œuvre littéraire parvient parfois à s'exprimer au point de réussir à renverser et à transformer complètement ou du moins partiellement son identité générique, ce qui éventuellement peut servir à déplacer ou à détruire ses limites.

[1] http://www.prima-elementa.fr/Dico.htm.

Rapport-Gratuit.com

C’est ce que nous tâcherons de démontrer, à savoir tenter de comprendre les mécanismes de fonctionnement de la subversion des codes romanesques dans l’œuvre qui nous intéresse présentement.

Chapitre I

Textes « abymés »

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Introduction :

Avant d'entamer notre l'analyse, il nous semble nécessaire de montrer avant tout comment l'auteur a partagé son livre.

Notre corpus contient « deux romans », le premier, qui se retrouve comme titre à la première de couverture, s'intitule *LUI, LE LIVRE ou les vieux démons d'une ville inconnue* il comporte neuf (09) chapitres portant respectivement les titres suivants : 1/ *Parce qu'en ce récit, Partir. 2/ Le rôle du lion. 3/ Au-delà de ce récit. 4/ La même phrase. 5/ Fille de la voix. 6/ Le rôle du chien. 7/ Il y avait un mort. 8/ Jeu de l'Absent. 9/ L'achèvement de l'Achèvement.*

Le deuxième roman porte le titre suivant *L'AUTRE, L'AUTRE LIVRE* accompagné du sous-titre *ou les neuf villages de l'enfer* et comporte lui aussi, non pas neuf (09) chapitres comme le premier livre mais neuf (09) histoires, prenant comme titres les noms de villages qui suivent : 1/ *LE PREMIER. 2/ AKKALIS. 3/ SIDNACHAR. 4/ TASTA-GUILEF.5/ QÖM-ALLAH. 6/ DAGROUG. 7/ GOURAYENE. 8/ TIKDARINE. 9/ LE DERNIER.*

Ce qui est aussi intéressant à signaler c'est cet avertissement de l'auteur apposé au milieu des deux « romans ».

> *Le livre qui va suivre est la suite supposée de Lui, le livre, supposée et agréablement imposée par une suite étouffante d'histoires aussi peu fictives et peu nombreuses que les Neuf villages qu'elles supposent raconter, seulement raconter, d'un souffle et dans les souffles de quelques bouches agréablement violentes, excessivement hâtives, indispensablement narratives, assez peu bavardes et assez peu gourmandes pour pouvoir avaler d'autres langages que celui de l'Indispensable*[1].

[1] ACHERCHOUR, El-Mahdi. *Lui, Le Livre*. Alger : barzakh, 2005. p. 107.

Comme le dit l'auteur, le deuxième livre est donc - même si c'est supposé - la suite du premier mais à la première lecture ce lien est difficile à établir. C'est ce que nous nous efforcerons de démontrer.

Par conséquent, nous comptons analyser les deux livres indépendamment l'un de l'autre, dans un premier moment, et en réunir les enseignements dans la conclusion de ce chapitre dans un second moment. Pour le reste de l'analyse nous les (les deux « romans ») considérerons ensemble, tout en précisant bien évidemment à quelle partie du livre nous faisons allusion à chaque fois que cela est nécessaire.

1. *Lui, Le livre* ou les paradoxes du récit

Tout lecteur possède et emploie des points des repères qui le guident et lui permettent de se retrouver dans les méandres labyrinthiques du récit. Ces jalons sont principalement constitués de

> *lignes de partage, qui établissent des frontières nettes entre l'acte racontant d'une part, et ce qui est raconté de l'autre, et qui, en même temps, garantissent un ordre aussi solidement structuré pour l'ensemble du narré que pour celui de la narration*[1]

Cette logique qui s'apparente à une *doxa* du récit confère au lecteur une lecture franche et droite de tous les récits et le lecteur voit en elle une certaine normalité de la narration, ce qui nous amène à dire que toute violation délibérée de cette *doxa* est immanquablement considérée comme une désobéissance à la norme qui peut produire des effets de bizarreries et causer l'exaspération ou l'admiration de son lecteur.

Notre corpus s'inscrit justement dans cette logique de destruction, et de la narration et de l'histoire. En effet sa diégèse est complètement éclatée, le récit-cadre qui normalement guide le sens ou du moins impose un schéma narratif conventionnel, est noyé dans une prolifération ininterrompue de récits insérés, aussi courts qu'inachevés, tout cela pris en charge par une multiplicité de voix narratives, formant ainsi des cercles qui éloignent le texte et le lecteur du centre du récit à tel point qu'il est difficile de voir où toutes ces histoires se rencontrent ou du moins de comprendre leur lien.

Comment démêler cet écheveau ?

Pour ce faire et dans un premier temps nous appliquerons à notre corpus une analyse dictée par les enseignements de la narratologie dont les outils théoriques ont été apportés par Gérard Genette, et dans un second temps nous

---

[1]MEYER-MINNEMANN, Laus et SCHLICKERSHTTT, Sabine , « *La mise en abyme en narratologie* » http://www.vox- poetica.org/t/menabyme.html

nous interrogerons sur le procédé de la mise en abyme étudié entre autres par Lucien Dällenbach[1].

1.1. Où est le récit-cadre ?

La diégèse de notre corpus tourne autour d'un personnage mystérieux qui a quitté sa ville pour partir à Alger travailler au port, puis et il y revient, mais on ne sait quelles sont ses motivations, ni à quel moment de l'histoire cela se passe réellement. Jamais nommé mais toujours présent dans la bouche des différents narrateurs, lui-même par moment devient narrateur, il hante le texte et les personnages par sa précence-absence. Sa vie est livrée au lecteur par bribes d'informations, morcelant ainsi tout le texte à tel point qu'il devient très ardu de reconstituer son parcours, dans la mesure où les anachronismes sont trop nombreux.

Néanmoins, et même si on a cette impression que ce personnage constitue un élément important, presque central de l'histoire, comme on vient de le justifier plus haut, un paradoxe se profile. En effet, comment considérer et comprendre le début de ce « roman » puisque le *« je »* dès l'entame du texte, un *« je »* d'ailleurs toujours anonyme, semble en même temps qu'il prend la parole, qu'il soit en train d'écrire, d'écrire peut-être l'histoire ou plutôt les histoires qui se formeront au fur et à mesure devant nos yeux. Et pour cause, les allusions à un travail d'écriture en réalisation sont nombreuses comme en témoignent ces différents passages :

> *Bien au-delà de ce jour, c'est un chapitre jamais allé au livre.*[2]
>
> *Perte de tout cela, tout le meilleur en récit, l'écrire, puis partir.*[3]
>
> *Un dernier non. Un dernier saut dans l'océan. Un dernier mot : est-ce cela la raison d'être de mon récit ? Non.*[4]

---

[1] DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.

[2] ACHERCHOUR, El-Mahdi. *op. cit.* p.13.

[3] *Ibid.*, p. 23.

[4] *Ibid.*, p.34.

Une chambre ordinaire : une porte, quatre murs, une fenêtre qui donne sur un jardin ordinaire : au milieu trône un arbre nocturne et fruitier. Quand je ne le regarde pas, je regarde les feuilles qui refusaient les flammes et je dors parterre ; et je recommence. Je continue. Je me réveille à quatre heures du matin (l'heure des cauchemars, me diras-tu) pour écrire quelque chose que j'ai oublié au commencement ; et je recommence à le regarder dans la nuit noire. Je ferme la fenêtre : j'ai oublié la suite.[1]

Il semble bien, au regard de ces quelques exemples, que nous ayons affaire effectivement à un personnage qui soit en train d'écrire un livre.

A la manière donc d'André Gide qui a pratiqué dans des livres comme *Les Faux-Monnayeurs* ou *Paludes* cette technique, Acherchour nous offre ici le même procédé mais complexifié car il n'y a pas d'intrigue qui le fasse agir ; il n'entre pas en interaction avec les autres personnages. Il se contente de nous évoquer des souvenirs, des impressions, des sentiments mais surtout des réflexions sur le travail de l'écriture et ses difficultés justement à écrire et laisse par moment la parole à ses personnages pour qu'ils deviennent à leur tour des narrateurs.

Par conséquent nous pourrions le considérons comme étant le cadre essentiel de ce récit. C'est ce que Genette nomme aussi « récit diégétique »[2]. Cependant, il faut bien insister sur le fait que ce récit diégétique ne sert que de cadre aux différents récits métadiégétiques , seulement l'histoire de ce personnage principal l'emporte sensiblement sur les autres récits car la plupart des personnages entretiennent une relation quelconque avec lui, soit ils nous relatant une partie de son itinéraire, soit ils entrent en interaction avec lui (amitié avec *Youcef, Cheikh Mehamed* était son professeur à l'école coranique, *Zahra* est sa grand-mère, *Nadra* devient sa maîtresse,…etc.).(Ce personnage est en quelque sorte le personnage principal du « personnage-écrivain ») Par conséquent, il serait judicieux de noter que ce récit fonctionne comme

---

[1] *Ibid.*, p. 37.

[2] GENETTE, Gérard. *Figures II.* Paris : Seuil, 1969, p. 202.

encadrement - au sens où Gérard Genette l'entend[1] - des autres récits qui apparaissent sous la plume du « personnage-écrivain ». Mais on aura compris que cette terminologie genettienne ne convient pas complètement dans notre situation. Voilà qui annonce une intéressante mise en abyme ! Le « roman » est construit comme si l'auteur (Acherchour) voulait s'effacer totalement de son livre. On pourra conclure en disant qu'Acherchour a écrit l'histoire d'un personnage qui écrit et nous raconte une histoire.

Mais afin d'éviter donc toute confusion dans tout ce que nous rédigerons plus tard, et dans un souci de lisibilité, nous réserverons le terme de « personnage-écrivain » pour désigner cet instance qui est en train d'écrire et nous emploierons l'expression personnage principal pour évoquer c'est autre personnage autour duquel tout semble tourner.

1.2. Des récits dans le récit

Comme on vient de le signaler, tout le texte est tellement jalonné de petits récits des personnages que souvent le lecteur se perd entre celui qui raconte et ce qu'il raconte, ce qui l'empêche de suivre le fil de l'histoire, car ces petites histoires ou plutôt les réminiscences des narrateurs s'emboîtent, s'entremêlent et se parasitent allégrement, ce qui rend la compréhension impossible sinon très laborieuse, et c'est au prix de plusieurs relectures qu'on peut en déceler les mécanismes. La stratégie de l'auteur est donc claire, elle consiste en la multiplication des passages d'un niveau extradiégétique à un niveau intradiégétique et enfin à un niveau métadiégitique sans avertissements ni indices précis puisqu'ils se font d'une façon si brutale que le lecteur est constamment désorienté. La narration est souvent prise en charge par des narrateurs intradiégétiques qui se passent le relais presque d'une manière incongrue et pour compliquer un peu plus les choses, les récits enchâssés véritablement s'entremêlent provoquant ainsi le vertige du lecteur. A titre d'exemple nous retiendrons pour étayer nos dires les passages suivants :

---

[1] GENETTE, G., *ibid*., p. 202

Sa femme avait étendu sa plus belle robe sur sa tombe ; personne ne savait qui pouvait être le voleur ; au cours de la même semaine, sa radio avait disparu du comptoir[1]

Ce premier passage illustre bien cette destruction de la narration, en effet, alors que le décès d'un des personnages est raconté par un narrateur omniscient, voilà que brutalement nous basculons, certes avec le même narrateur, vers une partie d'un autre récit, celui d'un cafetier nommé Rachid dont on ne comprendra qu'il s'agit de lui qu'en arrivant au chapitre intitulé *Jeu de l'Absent.*

Le deuxième extrait est encore plus révélateur :

Je suis descendu de mon camion pour vider mes entrailles […] Une fois arrivé, il a cédé la place à Si Saïd qui ne supportait pas le poids et le noir-blanc de sa canne. J'ai cru que c'était. Elle n'était ni noire ni blanche. Il l'a accrochée au rétroviseur dans lequel j'ai cru voir que c'était. Hier[2]*, le port était en grève. Tout le monde était à l'ombre d'un engin beaucoup plus grand qu'une charrette. Quelqu'un en haut criait Mort aux chiens […] La nuit, ils*[3] *s'amusaient comme des fous. Le 42 était leur dortoir. Le jour de son anniversaire, Nadra lui montra les lettres d'amour qu'elle recevait tous les matins.*[4]

Ici le narrateur est intradiégétique, c'est lui qui use du pronom personnel *« je »*, mais là encore, on glisse vers un autre récit, mené par un autre narrateur, c'est notre personnage principal qui nous relate un épisode de sa vie au port d'Alger et l'enchaînement est encore plus confus puisque un narrateur omniscient reprend ses droits, pendant un court instant, pour nous narrer un autre épisode de la vie de ce personnage toujours anonyme avec sa maîtresse *Nadra.*

---

[1] ACHERCHOUR. *op. cit.*, p. 80.

[2] C'est nous qui soulignons

[3] C'est nous qui soulignons

[4] ACHERCHOUR. *Idem.*, pp. 85-86

Voilà donc comment l'auteur a décidé de construire son texte. Usant d'une polyphonie poussée à son paroxysme, Acherchour brouille les pistes et oblige son lecteur à suivre et à assister à plusieurs histoires menées par plusieurs voix difficilement identifiables et reconnaissables l'une de l'autre.

Pourquoi une telle polyphonie?

Dans une interview publiée le 9 juin 2005, dans le quotidien algérien l'*Expression*, notre auteur déclarait ceci : « *Je l'ai écrit dans l'impossibilité de l'écrire. Je l'ai écrit pour tuer le je du narrateur. Je suis dans la peau du personnage* »

Là, nous comprenons mieux son entreprise, ce qui va nous amener inévitablement à nous questionner sur la figure de l'auteur.

Mais pour revenir à ce qui nous préoccupe présentement dans cette partie de notre travail, nous pouvons maintenant être en mesure de dire que nous nous trouvons devant un récit elliptique.

Nous avons toutefois repéré huit récits qui s'entremêlent entre eux et qui s'enchâssent dans le récit premier, des récits rappelons-le qui apparaissent sous la plume de notre « personnage-écrivain »

D'abord, le personnage principal : Il se meut entre deux espaces, sa « ville inconnue » qui n'est jamais nommée sauf par quelques éléments qui la constituent, « rue du 1er Novembre »[1], « ses trois ponts »[2], « sa rivière-sans-nom-sans-eaux »[3] et la ville d'Alger où trois lieux sont également indiqués : « le port »[4], « le square Port-Saïd »[5] et enfin la « rue Tanger »[6]. Ensuite vient le vieux coiffeur originaire de la ville de Guelma et il est en même temps la mémoire de cette ville inconnue car c'est de sa bouche qu'on apprend son

---

[1] ACHERCHOUR. *op.cit.,*. p. 44.

[2] *Ibid.*, p. 76.

[3] *Ibid.*, p 88

[4] *Ibid.*, p 36

[5] *Ibid.*, p 83

[6] *Ibid.*, p 61

Rapport-Gratuit.com

histoire (la ville). Puis, intervient l'histoire de *Nadra* qui après être abandonnée par son père à Constantine devient une prostituée dans la ville d'Akbou. Après, entre en scène l'histoire de *Bounta,* un joueur de dominos exceptionnel, et dans son sillage on fait connaissance avec Zoubir appelé aussi le Chauve, c'est un commissaire de police sur lequel on apprend un peu de son passé mais rien sur l'enquête qu'il est en train de mener. Et enfin, se mêle à toutes ces histoires celle d'un jeune coiffeur témoin d'un meurtre mais aussi témoin de tous les malheurs de la ville et pour finir l'histoire de *Zahra,* dont la vie peut nous servir de repère chronologique non pas pour situer l'histoire elle-même mais juste pour comprendre l'évolution de certains personnages puisque à la fin du premier « roman », nous apprenons qu'elle est la grand-mère du personnage principal mais aussi la mère de Y- animateur à la radio devenu vendeur de *« cahiers poussiéreux et de briquets hors d'usage »*[1]

Bien sûr, est-il nécessaire de rappeler ici que toutes ces histoires ne sont pas livrées en bloc, mais par fragments éparpillés qu'il faut reconstituer comme un puzzle à qui il manque des pièces.

Il est évident, que nous avons affaire à des récits intercalaires[2], mais nous nous trouvons face à une réelle anomalie car comment peut-on qualifier l'univers fictif où évolue ce « personnage-écrivain » d'autant plus qu'on ne voit pas se construire une histoire autour. S'agit-il toujours d'un récit-cadre ? Difficile de répondre à cette question.

Revenons un instant aux récits intercalaires, et cherchons à comprendre quelle(s) fonction(s) ils remplissent.

1.2.1. Rôles des métarécits

Selon Kaempfer et Zanghi, les métarécits qui entretiennent une relation avec leur récit-cadre assument soit un rapport de causalité c'est-à-dire qu'ils

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem.* p. 30

[2] KAEMPFER, Jean & ZANGHI, Filippo (2003). « La voix narrative », Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>

servent à éclaircir les circonstances du déroulement d'un événement pour expliciter l'état actuel de l'histoire, c'est la fonction explicative, soit un rapport thématique, autrement dit, ils établissent un contraste vif et significatif avec lui, c'est la fonction de contraste ou d'analogie.

D'emblée, nous nous confrontons à une réelle particularité, et pour cause, tous les récits intercalaires semblent se refuser à remplir cette tâche, à l'exception du parcours du vieux coiffeur qui ressemble à celui du personnage anonyme car comme lui, il a quitté la ville pour aller travailler au port d'Alger et y revient après quelques années. Seulement, pour le premier les raisons de son départ et de son retour sont évoquées (fatigué de vivre dans cette ville - à la naissance de sa fille) ce qui n'est pas le cas pour le deuxième, mais est-ce que pour autant on doit conclure, malgré le manque d'indices, que les deux personnages partagent le même destin ? Nous ne nous hasarderons pas à formuler une réponse.

En plus de ce premier lien que nous venons de démontrer il apparaît que ces métarécits tissent entre eux un certains nombre de lien pour apporter quelques indications et informations les uns sur les autres. A titre d'illustration nous évoquerons l'exemple de l'annonce presque anodine de la mort d'un personnage à la page 51 au moment où le narrateur (un cafetier) nous évoque ses souvenirs à propos du vieux coiffeur :

> *A deux heures, il* [le vieux coiffeur][1] *me remit la valise pendant que le maire nous racontait ses épopées municipales ; ses paroles ; sa femme ne parlait à personne, pas même à la veuve du chef de gare ; mort trois jours après le dernier train arrêté*[2]

Et c'est seulement au chapitre intitulé *Le rôle du chien*, grâce à un narrateur omniscient évoquant les errances du personnage anonyme dans sa ville, qu'on apprend à la page 80 les circonstances de la mort du chef de gare

[1] C'est nous qui précisons

[2] ACHERCHOUR. Idem, p. 51

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

De lui, il apprit que le chef de gare qu'on surnommait le Grand-Tireur s'était tué, un matin, en pointant son fusil de chasse sur le front ; la balle avait traversé son crâne chauve pour se reposer sur le calendrier [1]

1.2.2. La métalepse

Notre premier « roman » ne se contente pas de changements fréquents d'instances narratives et de passage d'un récit enchâssé à un autre récit mais ajoute à sa transgression l'emploi de la métalepse. Un procédé qui a été défini par Gérard Genette comme un franchissement de la frontière entre deux mondes *« celui que l'on raconte et celui où l'on raconte »*[2]. En d'autres termes, et pour illustrer ce procédé, nous dirions que cela ressemblerait à un personnage de cinéma qui traverserait l'écran pour rejoindre les spectateurs. D'entrée de jeu, on ne peut s'empêcher de souligner le caractère illogique de la métalepse et de s'interroger sur son utilité même si elle est déjà l'expression de la liberté du romancier.

Mais avant d'aller plus loin, nous nous devons d'élucider ce qui pourrait être une anomalie dans notre analyse. En effet, nous avons signalé plus haut que l'auteur tente de s'effacer totalement de son livre en mettant en scène un personnage qui écrit le livre que nous sommes en train de lire. Par conséquent toute tentative de notre part d'identifier l'image de l'auteur dans son texte semble vouée à l'échec. Néanmoins, ne pourrait-on pas croire que justement en essayant de disparaître totalement de son livre et en accordant à un personnage la responsabilité d'écrire, Acherchour n'arrive pas au résultat contraire ? En ce sens que, au lieu de réussir à tuer l'image de l'auteur, n'est-il pas en train de la sublimer ?

En tout état de cause, nous comptons analyser la métalepse comme elle est définie par Genette, c'est-à-dire comme une intrusion. En d'autres termes, il

---

[1] *Ibid.*, p. 80

[2] GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris : Seuil, (coll. Poétique). p. 245.

question ici de la manifestation de ce « personnage-écrivain » comme étant l'image sublimée de l'auteur.

L'exemple le plus manifeste de métalepse que nous avons relevé dans notre roman apparaît de manière très morcelée au chapitre *Le rôle du lion* et se prolonge au chapitre suivant *Au-delà de ce récit.* Le narrateur s'identifiant grâce au pronom *« je »* fait mine de relater un dialogue construit entre un « *je* » et un « *tu* » pour évoquer encore une fois, et dans un premier temps, la mémoire de ce personnage qui hante tout le récit, et dans un deuxième moment pour parler d'une figure féminine apparemment importante identifiée à l'introduction, c'est Zelgoum[1]. Mais très vite on se rend compte qu'il s'agit d'un monologue de l'agent de production, de ce personnage écrivant. Une indication mise carrément entre parenthèses *« (si confusion il y a : moi et toi, présent et absent, personne et personne d'autre, etc. et etc.) »*[2] le prouve. D'autant plus que ces insistances se font de plus en plus vives quand il dit

> *J'ai hâte de partir. Non, d'abord, il faut que je fasse quelque chose de plus urgent : écrire le dernier mot : son nom. Pour cela, je caresse les feuilles qui refusaient les flammes.*[3]

Ou encore dans le passage suivant

> *Je pense donc à la migration de cet homme dans et vers ce récit*[4]

Difficile, en effet, de ne pas voir dans ces quelques lignes la figure de l'auteur et la naissance de son manuscrit, surtout quand le « *tu* » se transforme en « *vous* ». Un « *vous* » qui renvoie clairement à la figure du narrataire, et qu'on pourrait considérer comme une figure textuelle du lecteur. Nous y reviendrons un peu plus loin.

> *(Vous qui m'attendez tenez-vous en à ça, à elle, oui, à elle, pas à ces choses tordues…ces clés, par exemple).*[1]

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 12.

[2] *Ibid.,* p. 30.

[3] *Ibid.,* p 35.

[4] *Ibid.,* p. 48.

Pour ce qui nous préoccupe présentement, c'est-à-dire tous ces passages d'un premier monde fictionnel (celui du « personnage-écrivain ») à un deuxième monde fictionnel (celui des différents personnages) au début du récit, il semblerait qu'ils servent principalement à faire disparaître l'image de l'auteur. Ce qui implique, moins une recherche d'une voix que d'une source. De toutes les façons, cette transgression s'effectue au moyen d'un brouillage des limites entre les deux univers fictionnels mais installe malgré tout une voix auctoriale, qui en faisant l'économie d'un relais diégétique, fait vaciller la distinction entre les des deux niveaux narratifs et déstabilise le fonctionnement représentationnel comme tel.

1.2.2.1. Métalepse : Ludique *vs* Sérieuse

Comment juger du rôle de la métalepse dans notre corpus?

Gérard Genette démontre qu'une métalepse soit sert à instaurer des moments ludiques en provoquant la surprise du lecteur, et en faisant exister, pour le plaisir, un monde de liberté et de fantaisie, soit se réalise dans un but didactique et/ou polémique. Dans le cas de notre corpus, nous pensons qu'il s'agit à la fois de métalepse sérieuse dans la mesure où un certain nombre de sujets sont abordés tels que l'impossibilité de raconter, le besoin d'écrire ou encore l'origine du texte lui-même et en même temps de métalepse ludique car à côté de cette volonté de déstructurer la narration on pourrait aussi ajouter la volonté de l'auteur de jouer avec la chose littéraire.

Poussons encore plus loin notre raisonnement, nous remarquons que cette transgression est révélatrice d'un autre thème peut-être plus important que ceux que nous avons déjà cités. En effet, le récit refuse de commencer. Dans les premières pages, le texte semble tourner en rond et la fréquence exagérée de la métalepse est là pour le démontrer. Nous retiendrons un seul exemple que nous jugeons suffisamment éloquent

---

[1] *Ibid.*, p. 39.

Au commencement fut ce moment. Je voudrais que cela soit possible. Au-delà de ce récit. Tout au bout du récit impossible auquel –dans lequel- je rêvais. Je voudrais que cela fût une histoire partiellement soulignée, éclatée en mille commencements, créée de toutes pièces, achevée avant que cela fût possible dans le rêve que je voudrais recommencer à la fin. Tout au bout de la première page. Ou au commencement de la dernière.[1]

Ce refus de commencer n'est-il pas un aveu sincère de vouloir abandonner les modèles, les règles et les codes du commencement ? Ne s'agit-il donc pas là d'une problématisation du commencement à la Beckett ? La réponse est évidente, l'auteur s'ingénie à nous mettre devant toutes ses préoccupations artistiques et se charge en même temps de détruire toutes nos habitudes littéraires traditionnelles par un travail méthodique de dislocation de la de la narration et de la temporalité.

1.2.3. Les anachronies

En nous servant des travaux de Gérard Genette, et notamment de ses explications sur l'ordre du récit, nous tâcherons de démontrer que notre corpus est chargé d'anachronies[2] au niveau de sa micro-structure[3] et au niveau de sa macro-structure[4] engendrant ainsi une distorsion temporelle importante. Cette analyse sera aussi pour nous, l'occasion de prouver comment notre texte se refuse à tout commencement ou plutôt multiplie les commencements.

Les anachronies narratives sont les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit.

1.2.3.1 Les anachronies micro-structuelles

Pour illustrer nos propos nous avons choisi de travailler sur un fragment qui retrace plusieurs épisodes brefs de la vie du personnage principal. Nous calquons notre démarche sur celle de Gérard Genette dans son travail sur les

---

[1]ACHERCHOUR. *Idem,* p. 47.

[2] GENETTE, Gérard. *Op. cit.,* p. 79.

[3] *Ibid.,*

[4] *Ibid.,*

anachronies relevées chez Proust dans *A la recherche du temps perdu*[1]. Nous symbolisons chaque segment identifié par une lettre de l'alphabet.

> *(A) Il avait quitté la capitale quand l'âme de celle-ci se vendait toute contente au Grand Bandit.*
>
> *(B)Et au port, il avait abîmé son corps, son passé – tout, toute une vie. Il était cadavérique, mais il ne semblait pas mécontent. Ni désespoir, ni nostalgie n'étaient venus l'assaillir (C) jusqu'au jour où il avait pris amèrement conscience de l'impossible chose – « Où se trouve-t-elle ? » - à laquelle il rêvait depuis sa première nuit là-bas, et à la possibilité de la trouver enfin dans sa petite ville.*
>
> *(D)Vaut mieux tard que jamais, songeait-il … en plus j'ai vieilli depuis.*
>
> *(E)Le soleil, lui disait sa grand-mère, est fait pour être ton miroir. Son corps, son passé. (F) Mais ce jour-là il ne le regarda même pas.*
>
> *Un seul coup d'œil lui suffit pour se rendre compte qu'il était mal rasé et qu'il était grand temps pour lui de courir vers la gare.*
>
> *« Vaut mieux tard … »*
>
> *Sa valise, pas trop lourde ; son manteau, bout de chiffon ; son cahier, bout de chiffon ; et rien de plus.*
>
> *Si ! Il y avait aussi …*
>
> *Bon, je m'en souviens pas.*
>
> *(G) Ah ! Il y avait cette histoire dont le début ne mérite pas d'être raconté.*
>
> *C'était au début de son séjour là-bas. Il en était à son septième jour de travail, et c'est à peine s'il s'aperçut de son corps en proie à la petitesse de son ombre, qu'une dizaine de types, grands et étranges – en tout cas, plus grands et plus étranges que les personnages du grand écran, (H) avait-il dit un jour à Farès – (I) l'abordèrent dans la rue qui le menait depuis une semaine au cinéma l'Afrique.*
>
> *Tu ne savais pas ce qu'ils voulaient, se disait-il avant de dormir*[1].

---

[1] *Ibid.*, p. 61.

Nous distinguons donc grâce à ce découpage neuf segments narratifs qui se répartissent sur les cinq positions temporelles qui suivent : 1° (Enfance du personnage principal) 2° (Sa vie à Alger) 3° (Au début de sa vie à Alger) 4° (A la fin de son parcours algérois) et enfin 5° (Retour dans sa ville). La formule des positions sera comme suit :

A5-B2-C4-D5-E1-F5-G3-H5-I3

Ce simple relevé des anachronies montre à quel point le temps du récit est altéré du fait de l'emboîtement des positions temporelle puisque par exemple H dépend de F qui dépend de D qui elle-même dépend de A. Nous constatons également que I dépend de G. Il y a lieu de signaler aussi, malgré la brièveté de cet extrait, qu'à l'image de tout le texte, ce passage est construit comme si les souvenirs appelaient d'autres souvenirs ce qui a pour effet de créer cette distorsion temporelle. En effet, si l'on considère à titre d'exemple quelqu'un des ces segments en prenant le segment A comme référence temporelle, on comprend que B se place automatiquement avant ce segment. Quant à C et D ils se placeront entre B et A. Le fragment E renvoie à un passé beaucoup plus éloigné que les segments déjà cités. La phrase F opère un retour vers le segment C. Cela prouve au moins que l'histoire de ce personnage principal est relatée par fragments temporels éparpillés presque de manière aléatoire le long de cet extrait que nous venons d'analyser et le long tout du texte aussi.

1.2.3.2 Les anachronies macro-structurelles

Afin de démontrer les anachronies qui travaillent le texte au niveau de sa macro-structure, nous avons décidé de travailler sur le récit qui relate l'histoire du personnage principal mais tout autre récit emboîté aurait donné le même résultat[2] à savoir un brouillage de la chronologie. Avant d'entamer cette analyse, il faut tout de même rappeler une difficulté de taille que nous avons envisagée et qui très certainement nous obligera à faire un découpage très sommaire des segments narratifs vu que, comme nous l'avons suffisamment

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, pp. 60-61

[2] Nous en avons fait la remarque à la page 21 de notre travail.

répété, notre corpus abolit les frontière entre tous les nivaux narratifs, néanmoins nous pouvons faire le découpage suivant :

Le premier segment narratif que nous avons repéré et auquel nous affectons la position temporelle 5, s'étale sur trois pages (p.25 à 27) où un personnage nommé Youcef cherche quelqu'un qui est peut-être mort, ce qui sera symbolisé donc dans notre découpage par A 5. Mais très vite et à partir de la page 28 le narrateur reprend le relais pour évoquer ses propres souvenirs, jusqu'à la page 36 où il s'agit très brièvement de raconter un épisode de la vie de notre personnage principal au port d'Alger : B 2. Le troisième segment (p. 39 à 40), fait le récit d'une rencontre amoureuse dont nous apercevons rapidement le caractère impossible, la suite de ce même récit est relatée un peu plus loin, de la page 42 à la page 43 : C 1.

Le quatrième segment (p. 59) fait un bref retour à la position temporelle 5 et sera repris de la page 60 à la page 65 : D 5, où seront imbriqués des souvenirs remontant à l'enfance du personnage principal signalés à l'occasion d'un dialogue avec *Cheikh Mehamed*.

Le cinquième segment (p. 75 à 77) retrace le parcours scolaire du personnage principal ; école coranique sous l'autorité de Cheikh Mehamed, puis à l'école primaire et enfin un passage au lycée mixte d'Akbou : E1

La formule des positions sera comme suit :

A5-B2-C1-D5-E1

La position temporelle 5 (Retour dans sa ville) semble bien être le moment dominant du récit-cadre et toutes les autres positions temporelles fonctionnent comme des analepses encadrées par ce moment essentiel, c'est-à-dire le retour du personnage principal dans sa ville natale. Cependant, ce qui apparaît encore plus clairement est que plus on avance dans notre lecture et plus on remonte tout simplement dans le passé de ce personnage pour finir avec la position temporelle E1 relatant son enfance. En fait, la narration du récit-cadre commence par la fin.

Ce petit détour du côté des anachronies nous amène logiquement à parler des analepses et prolepses qui sont suffisamment répondues pour qu'on y accorde une attention particulière. Genette définit l'analepse comme « *toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »*[1] alors que la prolepse est *« toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur »*[2]

1.2.3.3 Les analepses

Le travail que nous venons de faire nous a permis de comprendre que le texte fonctionne par multiplication des analepses pour raconter la diégèse du personnage mais chose paradoxale, on ne les voit pas remplir leur fonction première c'est-à-dire une explicitation, elles n'informent en rien sur le dénouement et pour cause l'intrigue est inexistante. La psychologie du personnage est toujours aussi énigmatique et même si son parcours peut être retracé, on se retrouve incapable de décrire ses motivations et ses intentions. Il s'agit principalement de raconter et de nous tenir en haleine, ce qui incontestablement nous revoie à ce que dit le « personnage-écrivain » durant son monologue intérieur[3] *«tu as dit Quoi ? je ne sais pas…à…à…me…me…taire, non, à reprendre le fil de n'importe quelle histoire, ma minable fée ou la tienne, n'importe quoi que tu peux, pourvu que ça…ça…raconte, ça parle, parle et parle »*[4]

Par contre pour certains récits emboîtés les analepses jouent véritablement un rôle d'enrichissement et d'explication, à l'exemple de l'histoire de Nadra qui grâce à une analepse mémorielle, nous apprend dans quelles circonstances elle est devenue une prostituée

---

[1] GENETTE, Gérard, *idem*, p. 82.

[2] *Ibid*

[3] ACHERCHOUR. *Idem*, pp 30-36

[4] *Ibid.*, p. 31.

Rapport-Gratuit.com

Quand j'avais treize ans, lui raconta-t-elle, mon père m'a emmenée à Constantine sans que j'aie su que je n'allais pas revenir sous les lampadaires cassés. Tout à coup, j'eus peur de le perdre au milieu de ces ténèbres. […] A treize ans, on ne pouvait pas savoir ce que c'était que de revenir sans son géniteur ; je n'ai pas pensé à lui le jour où j'ai entendu parlé de ce chiffre maudit. 42. Et aujourd'hui, j'y suis…[1]

Par conséquent, il nous semble nécessaire de signaler que toutes ces analepses sont souvent apportées par bribes afin d'étoffer et d'amplifier légèrement le récit, et même si elles nous renseignent sur certains personnages, elles ne contribuent nullement à l'évolution des événements puisque – et nous l'avons suffisamment répété- toutes les histoires racontées ne finissent pas, elles sont inachevées, laissées en suspens comme si c'était au lecteur d'imaginer une suite.

1.2.3.4 Les prolepses

Les prolepses ne sont pas du tout aussi nombreuses que les analepses, puisque nous ne pouvons citer que deux cas assez significatifs.

Au chapitre intitulé *Fille de la voix* la narratrice fait une brève projection de l'avenir de *Zahra* qui cherche désespérément à se marier « *Pas loin, dans le miroir, Zahra se voit déjà mère, grand-mère et arrière-grand-mère »*[2] chose qui va être, à un certain degré, confirmée à la fin de ce premier roman

Il s'est avéré que le petit-fils de Na Rziqa était le fils de Y., c'est-à-dire, le petit-fils de Zahra, hospitalisée, incurable, méconnaissable depuis qu'elle a cessé de rendre visite à Zelgoum, sa fille unique[3]

L'évocation de la vie de *Zahra,* même en ellipse, loin d'être anodine, nous permet tout de même de réorganiser les événements et les récits enchâssés en les plaçant tous à une époque antérieure au récit de *Fille de la voix*[4] parce que

---

[1] *Ibid.*, pp 86-87.

[2] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 72.

[3] *Ibid.*, p. 99.

[4] Nous avons signalé ultérieurement que ce récit était incongru car il se plaçait volontairement en dehors de toutes les autres diégèses

le texte souffre d'un manque important de repères temporels concrets ; et c'est peut-être là son rôle ?

Une autre prolepse est enregistrée dans le chapitre que ne venons de citer plus haut. Elle est insérée dans une analepse évoquant certainement le moment où *Nadra* a été emmenée par son père pour être abandonnée à Constantine. Cette prolepse, donc, raconte l'histoire de cette fille qui ne reverra plus jamais, depuis ce jour, sa camarade de jeu *Nadra*

> *La fille a obéi laissant ma petite toute seule dans le dernier carré de leur jeu, lamaré, ou Dieu sait comment ça s'appelle. Et depuis ce jour-là, elles ne sont pas revenues, et ma fille grandit sans le désir de sortir dehors. Hors du carré où elle pourrait retrouver son passé avec moi, sa mère légitime, désirée*[1].

1.2.3.5 La vitesse narrative

En prenant appui sur la représentation théâtrale, où la durée de l'histoire événementielle correspond idéalement à la durée de sa narration sur scène, Gérard Genette étudie les effets de lecture qui peuvent être assurés par la variation de la vitesse narrative et met donc en place quatre mouvements narratifs, que nous nous proposons d'appliquer à notre corpus afin de mettre en évidence ce que notre analyse des anachronies a démontré à savoir une réelle destruction de la diégèse en particulier et de la cohérence narrative en général.

Le premier mouvement narratif est nommé sommaire et défini comme étant : *« la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détail d'actions ou de paroles. »*[2]

Notre corpus regorge de sommaires qui, bien évidemment, ont pour effet une accélération de l'histoire. Et pour illustrer notre propos nous avons choisi de retenir l'exemple suivant, dans lequel et à l'occasion d'une analepse, le narrateur nous relate rapidement l'amitié liant notre personnage principal à un autre et par là même a l'occasion d'évoquer son enfance

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 73.

[2] GENETTE, Gérard. *op.cit.*, p. 130.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Ils étaient liés par une amitié pas facile à expliquer. A l'école coranique, ils avaient appris à réciter une partie du Livre par cœur et par amitié […]. A l'école primaire, il ne croyait pas à ce qui était écrit sur le tableau et ne rêvait pas non plus d'écrire un jour tout ce qu'ils avaient fait ensemble.[…] Tout cancre qu'il était, il avait néanmoins réussi tous ses examens jusqu'au lycée mixte d'Akbou où ils avaient formé une troupe théâtrale masculine (son rayon c'était les monologues !) qui, presque chaque nuit, se transformait en bande de mauvais garçons. Il fréquentait excessivement le bordel N° 42 : tous les soirs, tous les soirs.

Le deuxième mouvement affectant la vitesse narrative est appelé ellipse[1] et il correspond à une partie de l'histoire événementielle complètement gardée sous silence dans le récit. Là encore, nous enregistrons plusieurs périodes où disparaissent volontairement des années entières de la vie des personnages à l'image de *Zahra* qu'on découvre à la page 67 jeune fille désireuse de se marier puis qui disparaît complètement pour ne réapparaître qu'à la dernière page du roman où l'on apprend qu'elle est vieille, malade, et hospitalisée à Alger, et c'est là qu'on se rend compte qu'il est question d'elle à la page 59, quand durant un dialogue nous comprenons qu'elle est morte. Une preuve de plus s'il en est pour réaffirmer la destruction de la chronologie. Nous signalons tout de même qu'Acherchour use aussi bien d'ellipses indéterminées que d'ellipses déterminées[2]

Le troisième mouvement est appelé la scène[3] et elle est définie comme étant le temps du récit correspondant au temps de l'histoire. Naturellement, nous avons noté la présence de ces scènes mais chose singulière, au lieu d'assister à une alternance, comme le constate Genette à propos de la *Recherche* de Marcel Proust, entre sommaire et scène afin de raconter les temps forts du récits et les temps faibles, nous remarquons que dans notre corpus, il y a un équilibre presque parfait entre ces deux mouvements narratifs. En effet, les scènes

---

[1] GENETTE, Gérard. *Idem,* p. 139

[2] *Ibid.*, p. 139.

[3] *Ibid.*, p. 141.

évoquent conséquemment des événements, mais qui vraisemblablement ne sont pas considérés comme essentiels puisqu'ils ne marquent pas des moments décisifs dans l'accomplissement de la destinée des différents personnages. Cet état de fait peut être expliqué par la multiplicité des ellipses et des sommaires qui permettent, paradoxalement, à l'auteur de faire passer, dans son récit, très rapidement ou sous silence des événements importants. Les deux seuls moments intenses que nous avons enregistrés se situent respectivement dans le texte à la page 77 et à la page 96, mais très vite notre attente est trahie, puisque dans le premier moment on signale le retour du personnage principal dans sa ville natale, où il sera conduit dans une grotte mais plus rien n'est dit, ni avant ni après. Comme l'illustre cette phrase « *Il jette le mégot. Il vient de comprendre pourquoi il est revenu* »[1] le mystère qui l'entoure s'amplifie mais il n'est jamais percé à jour. Le deuxième moment qui a retenu notre attention concerne un jeune coiffeur qui semble vouloir aller témoigner à propos d'un meurtre mais là encore rien n'est divulgué ni sur le mort dont on ignore l'identité, ni sur le meurtrier. On ne sait même pas s'il a finalement témoigné ou pas.

Quant au quatrième mouvement, on peut le définir en disant qu'il coïncide au moment où l'histoire événementielle s'interrompt pour laisser la place au seul discours narratorial. C'est ce que Genette appelle la pause[2]. Elle est généralement consacrée à une description, et sert à ralentir la vitesse du récit au point que le temps de l'histoire est suspendu sur un certain nombre de pages. Notre corpus refuse entièrement ces pauses descriptives. Nous n'avons noté pratiquement aucune description hormis l'emploi de quelques adjectifs qualificatifs pour caractériser rapidement quelques personnages. L'auteur se refuse donc à faire de longs passages descriptifs et préfère à la place le dépouillement. Néanmoins, à cette relative absence de la description, l'auteur

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 77.

[2] GENETTE, Gérard *Idem,* p. 133.

s'évertue à user de lyrisme que nous analyserons dans le dernier chapitre de notre travail.

1.3. *L'Autre, l'autre livre*. Quelle construction ?

Après avoir démontré comment est construit le premier roman d'un point de vue narratif, il est temps de voir quel traitement subit le deuxième roman intitulé *L'Autre, l'autre livre* et de vérifier comme l'auteur l'annonce, si effectivement celui-ci est une suite logique du premier.

Nous ne comptons pas reproduire étape par étape la même analyse mais nous tenterons, en suivant les enseignements de la narratologie, de démontrer les différences et éventuellement les ressemblances de traitement entre les deux romans. Ainsi, nous ne nous intéresserons qu'aux éléments les plus significatifs, c'est-à-dire ceux qui contribuent à déstructurer la cohérence narrative. Mais avant de commencer, un résumé de ce deuxième « roman » construit en neuf chapitres et relatant le récit de neuf villages, s'impose :

Le Premier relate l'histoire de *Zelgoum* épouse d'un chasseur de sanglier, qui a eu un premier garçon mort-né mais elle eut après dix garçons dont l'aîné a hérité de son grand-père maternel son don de sorcier car il était capable *de transformer une chose en une autre, un chat en chien…*[1]. Cependant il quitte son village à la *recherche de quelque chose de plus précieux que la Vérité*[2]

Akkalis de la mémoire d'un coiffeur surgissent plusieurs histoires de quelques personnages : l'inconnu qui arrive à *Akkalis*, *Petit-Général*, les deux frères *Arezki* et *Arezki*

Sidnachar retrace l'histoire de trois frères *Ali, Wâli* et *Akli*. *Ali,* déjà sombre et violent dans sa jeunesse, a volé et violé la femme d'un homme très respecté dans village. Maintenant riche, il quitte le village et se fait appeler Haroun pour

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 113

[2] *Ibid.,* p. 114.

fuir la colère de son frère *Wâli* devenu chef du village. Quant au petit frère *Akli*, il épouse Sedda avec qui il aura trois garçons et une fille.

Tasta-Guilef raconte le voyage d'un homme qui a assassiné le *Cadi Malek* et le transporte sur le dos de son mulet pour l'enterrer très loin dans la montagne au pied d'un chêne.

Qôm-Allah évoque la venue dans ce village d'un vendeur de miel confondu avec un sorcier qui fait parler les morts.

Dagrouj Les réminiscences d'un personnage-narrateur nous conduisent à connaître l'histoire d'une bête féroce, l'histoire de *Da Malek* un homme de religion et l'histoire d'un autre personnage qui tombe malade, perd la raison et disparaît du village.

Gourayène : Un narrateur-personnage, pour faire revenir son ami à Gourayène afin de retrouver la fille qu'il a aimé autrefois et dont l'union était empêcher par le père de la jeune fille, invente l'histoire d'une brute nommée *Sardoune* qui aurait fait des misères à son propre père et à tout son village.

Tikdarine est en proie aux flammes, un homme descend dans le village voisin chercher de l'aide.

Le Dernier : Le narrateur, un vendeur de miel ambulant, raconte d'abord l'histoire d'un fou qui chaque soir hurlant des obscénités perturbe le sommeil des villageois à tel point qu'ils ont décrété un couvre-feu jusqu'au jour où il devient muet. Puis relate la fin tragique d'une jeune fille sourde et muette nommée *Zelgoum* qui s'est suicidée car elle a été donnée en mariage par les villageois à un homme chétif dont elle ne voulait puisque elle aimait un autre.

(***Akkalis :*** Sa terre. ***Sidnachar :*** Composé de Sidi qui veut dire Maître et Achar qui signifie La faim. ***Tasta-Guilef*** : Queue de sanglier. ***Qôm-Allah :***Peuple de Dieu. ***Dagrouj :*** Trésor. ***Gourayène :*** Relatif peut-être à une montagne de la ville de Béjaia qui porte le nom d'une femme *Yema Gouraya*. ***Tikdarine :*** signifie les escaliers.)[1]

---

[1] C'est nous qui apportons ces définitions.

1.3.1. Les ressemblances et les différences.

D'ores et déjà nous pouvons affirmer que les deux textes utilisent pratiquement les mêmes procédés narratologiques signalés précédemment mais d'une manière moins complexe. Nous le démontrerons au fur et à mesure au cours de l'analyse qui suit.

1.3.2. Récits emboîtés

Même si la fréquence des récits intercalaires est pratiquement la même dans le deuxième « roman » que dans le premier « roman », il est intéressant de signaler que leur apparition est beaucoup plus compréhensible car ils sont facilement reconnaissables. En effet, les changements de niveau narratif sont ici absents pour revenir à une construction plus traditionnelle de la diégèse. Nous avons repéré huit récits enchâssés dans les neuf chapitres que nous considérons comme des récits-cadres. Le premier métarécit apparaît dans le chapitre intitulé *Le premier*, par la bouche d'un narrateur qui s'adresse à un personnage désigné avec le pronom personnel « *tu* », nous prenons connaissance de l'histoire de *Zelgoum*[1]. Le deuxième récit emboîté apparaît dans le chapitre intitulé *Akkalis* où le narrateur, un coiffeur nous raconte l'histoire du grand-père de *Petit-Général*. Dans le chapitre *Tasta-Guilef*, un narrateur intradiégétique nous relate en même temps que son histoire, l'histoire de son grand-père qui a survécu au massacre de son village par le *clan Larabi* et de ses chamailleries avec le *Cadi Larbi*. Le quatrième récit intercalaire apparaît à l'occasion d'une analepse mémorielle du narrateur qui relate l'histoire d'un personnage nommé *Da Malek* qui *« a dévoré tous les livres parlant de Dieu et de son Enfer »*[2] et qui est devenu fou, disparaît du village après avoir brûlé tous ses livres. Dans le chapitre *Tikdarine*, deux récits apparaissent l'un après l'autre. D'abord, à l'occasion d'une sorte de rassemblement mystique autour de *« la cave où vit encore le fameux sorcier, le*

---

[1] C'est le résumé que nous proposons à la page 35 de notre travail

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 144

père de Zelgoum »[1] *Cheikh Cherif* raconte aux jeunes qui sont avec lui l'histoire d'une autre *Zelgoum* qui s'est suicidée le jour de son mariage (ce même récit sera repris à la fin du roman dans le chapitre intitulé *Le dernier*). Ensuite, le narrateur, relate le jour où le feu a tué *une bonne* partie de la population de son village et *l'autre bonne partie tuée* à coup de fusil par son oncle pris de démence, dès lors son grand-père fait don de son unique lopin de terre pour l'enterrement des morts et se charge, jusqu'à sa mort, de l'entretien de toutes les tombes. Les deux derniers récits emboîtés sont relatés dans le dernier chapitre du « roman » (nous les avons résumés précédemment-)

Comme dans le premier « roman », il y a donc là aussi des récits enchâssés, et là encore leur rôle n'est pas orienté vers les récits qui les supportent pour leur (récits encadrant) apporter des explications car ils (les récits emboîtés) tissent principalement des liens subtils entre eux. En effet, et à titre d'exemple nous signalons qu'à la page 146, un personnage dont on ne connaît pas le nom, *solitaire et enfiévré* rêve tous les soirs de *Zelgoum* en criant : *« Zelgoum, sacrée Zelgoum, n'arrête pas, enserre-moi dans tes flammes, tue-moi, tue-moi ! »*. De quelle *Zelgoum* rêve-t-il ? De celle qui apparaît dans le premier « roman » ou des deux Zelgoum du deuxième « roman » ? Il est impossible de répondre à cette question car aucune justification ne peut être apportée. Un deuxième exemple, suffisamment significatif pour être cité, est l'apparition dans les souvenirs du narrateur de sa belle-sœur *Zahra* qui dit-il était la seule dans toute la région *à oser porter des choses courtes*[2]. Cette *Zahra* semble être la même que celle évoquée dans le chapitre *Fille de la voix,* seulement, dans le premier « roman » nous apprenons que *Zahra* s'est finalement mariée et a eu des enfants[3] alors que dans le deuxième « roman », il est dit qu'elle est vieille et qu'elle attend toujours le mari idéal[4]. Nous pouvons également citer un autre exemple symptomatique du lien qui se crée entre les métarécits ; c'est le cas de

---

[1] *Ibid,* p. 156

[2] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 154

[3] Nous avons annoncé ce fait à la page 31 de notre travail (prolepse)

[4] *Ibid,* p. 155

ce grand-père qui relate une nuit où il s'est retrouvé avec son petit-fils dans un village qui ressemble à *Qôm-Allah* avec des gens habillés en blanc et qui parlent aux fantômes[1]. Cette réunion mystique ressemble fort bien à celle évoquée dans le chapitre intitulé *Tikdarine* ; la seule chose qui change, c'est effectivement le point de vue puisque les narrateurs des deux événements sont différents. D'autres exemples peuvent encore être cités mais nous nous contenterons de ce que nous avons relevé ci-dessus pour réaffirmer le fait que ces métarécits communiquent entre eux et avec d'autres métarécits du premier « roman » pour décrire la généalogie de certains personnages, ainsi à la page 79 du premier « roman » le narrateur évoque très brièvement un personnage nommé *Petit-Général* qui prendra une part importante dans le chapitre intitulé *Akkalis* où un autre narrateur nous raconte l'histoire de ce même *Petit-Général.*

D'une façon générale, et comme dans le premier « roman », les récits emboîtés du second « roman » forment, eux aussi des cercles qui s'éloignent des récits-cadres qui les supportent. Il semblerait que la multiplicité des récits-cadres dans le deuxième « roman » justifiée par sa division en chapitres, ne serve que de prétexte pour raconter les péripéties de certains personnages. En effet, et pour illustrer ce qui vient d'être dit, nous reprenons l'exemple du chapitre intitulé *Le premier* où un narrateur hétérodiégétique s'adressant à un personnage désigné par le pronom « *tu* » et qui ne prendra jamais la parole, relate une histoire que son grand-père lui a raconté : c'est l'histoire de *Zelgoum*, épouse d'un chasseur de sanglier. Seulement une deuxième histoire se profile ; celle de leur fils aîné qui quitte le village, mais le récit se clôture brutalement sur un commentaire du narrateur sur la nature même de cette *légende.*

> *Je ne sais pas comment mon grand-père le savait. Il savait que cette vieille légende était la seule énigme qu'ils (ceux qui ont vécu cette légende et qui continuent à la vivre dans les récits de mon grand-père) avaient laissée*

[1] *Ibid,* pp. 138-139

intacte et élevée là-haut, en ce lieu qui continue à être le lieu, haut et hautement énigmatique, de chaque récit…[1]

La plupart des métarécits de ce deuxième « roman » sont justement introduits de cette manière, à savoir qu'un narrateur placé dans un récit-cadre les rapporte à l'occasion de dialogues avec des personnages signalés par les pronoms *tu* et *vous.* Néanmoins, nous relevons deux exceptions à ce qui vient d'être dit. D'abord, dans le chapitre *Tasta-Guilef*, le récit intercalaire est amené par le narrateur durant un monologue intérieur ; l'histoire de son grand-père est introduite grâce à ses souvenirs. La deuxième exception apparaît dans le chapitre *Tikdarine.* Là encore l'évocation de *Zahra* surgit des souvenirs d'un narrateur homodiégétique.

Suite à cette première analyse, nous pouvons aisément dire que les récits emboîtés prennent facilement le pas sur les récits qui les encadrent puisque comme on vient de le voir leur existence se résume juste à faire intervenir et à raconter, à la manière dont on raconte les contes populaires, ces mêmes métarécits.

1.3.2.1 Rôle des récits-cadres et des récits emboîtés

Là encore, comme pour le premier « roman[2] », les récits emboîtés n'assument pas un rapport de causalité avec les récits encadrants puisqu'ils n'explicitent pas l'état actuel de l'histoire en donnant les circonstances qui ont conduit à cette situation. Rien n'est évoqué à ce propos, par contre nous avons repéré un seul cas où le récit emboîté remplit effectivement une fonction explicative par rapport à son récit-cadre ; il s'agit du chapitre intitulé *Tasta-Guilef* où le narrateur nous raconte au présent son périple pour aller enterrer le cadavre du *cadi Malek* qu'il a assassiné et c'est grâce à ses souvenirs qu'on apprend la raison de ce meurtre *« La misère, voilà pourquoi j'ai tué ce riche misérable »*[3]

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 114

[2] Le rôle des métarécits a été démontré à la page 21 de notre travail

[3] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 136

Rapport-Gratuit.com

Concernant les récits-cadres, il semblerait qu'ils ne sont là que pour servir de cadre aux récits enchâssés car ils (les récits-cadres) s'effacent devant les récits encadrés qui occupent quantitativement la place dominante (exemple : le récit enchâssé dans le chapitre *Le premier* occupe 3 pages sur les 5 pages qui le constitue). Force est de constater que les récits-cadres de ce deuxième roman assument seulement ce que Kaempfer et Zanghi appellent la fonction phatique[1]. En ce sens qu'ils servent uniquement à mettre en place les conditions favorables d'une bonne réception ; chose assez surprenante, quand on sait que la plupart de ces métarécits sont introduits à l'occasion d'un dialogue donc il y a présence d'un narrataire intradiégétique mais à qui l'auteur ne donne pas la parole pour assurer au récits-cadres une fonction évaluative[2]. Ce qui nous amène à dire que la construction narrative du deuxième roman ressemble dans sa réalisation à la manière dont les contes populaires sont racontés (Nous y consacrons une analyse au dernier chapitre de notre travail.)

Donc, la principale différence entre le premier roman et le second se situe dont la façon où les métarécits sont introduits. Dans le premier les niveaux narratifs se dupliquent et les passages de l'un à l'autre se font brutalement alors que dans le second la situation est beaucoup plus simple puisque les niveaux narratifs (extradiégétique, intradiégétique et métadiégétique) ne se confondent pas, ce qui confère au texte une lecture très fluide comparativement au premier « roman » dont nous avons déjà souligné les difficultés de compréhension.

Il est inutile d'aller plus en avant dans cette analyse de la narration, car tout ce qui rendait le premier « roman » complexe semble disparaître dans le deuxième « roman ». En effet, et pour ne parler que des anachronies, qui minaient totalement le premier texte, elles semblent être mieux maîtrisées dans *L'autre, l'autre livre* puisque les références temporelles ne pervertissent plus l'ordre chronologique de toutes les histoires racontées, De plus l'identification

---

[1] KAEMPFER, Jean & ZANGHI, Filippo . « La voix narrative », Méthodes et problèmes. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>

[2] KAEMPFER, Jean & ZANGHI, Filippo. *Idem*,

du narrateur facilite la compréhension. A titre d'exemple nous illustrons notre propos avec l'extrait suivant

> *L'avant dernière fois que j'ai mis les pieds sur le sol empierré de ce village, j'ai entendu dire ceci, si je me souviens bien.*
>
> *L'automne passé, ils se sont mis d'accord au village pour donner une de leurs filles à l'homme chétif Une fille, m'a-t-on dit, parfaite, belle et lumineuse même quand elle est au cœur du brouillard…*[1]

Ici le narrateur est un marchand ambulant qui nous raconte sous forme de souvenirs les événements qui ont marqué le village où il vient vendre son miel. Et même s'il nous est impossible de situer dans le temps le niveau extradiégétique cela ne dérange nullement le niveau intradiégétique qui s'écoule naturellement car il est rendu plus compréhensible grâce entre autres aux indications temporelles.

Ce que nous venons de dire ci-dessus est applicable aux neuf chapitres qui constituent le deuxième « roman ».

1.3.3. La polyphonie

La polyphonie littéraire, définie par Mikhaïl Bakhtine, ne désigne pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques.

Dans *L'Autre, l'autre livre,* comme pour dans *Lui*, *Le livre* la narration est prise en charge par une multiplicité de voix narratives. Ainsi dans le chapitre *Akkalis* le narrateur est un coiffeur. Dans *Sidnachar* le narrateur est le fils de l'unique fille d'*Akli*. Dans *Qôm-Allah* et le chapitre intitulé *Le dernier* le narrateur est un vendeur de miel. Concernant *Tikdarine* le narrateur est le mari de la sœur de *Zahra*. Pour les autres récits la narration est assurée par des narrateurs qui signalent leur présence par la marque de la première personne *je*, et même si aucune indication n'est donnée sur eux (les narrateurs), cela ne pervertit pas la compréhension du texte. Simplement dans ce deuxième

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, pp. 164-165

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

« roman », il faut signaler au moins qu'à la différence du premier, chaque narrateur raconte seul la ou les histoires qui se trouvent dans chaque chapitre. En effet, le changement brutal d'instance repéré dans le premier roman n'existe plus dans le deuxième « roman ».

L'univers des deux « romans » tend, par cette polyphonie, à se désagréger au profit des univers pluriels des personnages.

2. La mise en abyme

Nommée par André Gide qui a comparé la pratique narrative de sa *Tentative amoureuse* avec *« ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre un second « en abyme »*[1] puis redécouverte par le Nouveau Roman, la mise en abyme se révèle être l'un des procédés littéraires le plus efficace quant à la construction ou à la destruction du récit dont elle enrichit l'interprétation.

Lucien Dällenbach en donne une définition satisfaisante : *« Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »*[2]

En d'autres termes, la mise en abyme désignerait la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut. C'est ce qui, d'une façon plus imagée, est appelé l'effet de miroir, une sorte d'emboîtement proche de l'autocitation. C'est une modalité de *réflexion,* c'est-à-dire de retour de l'œuvre sur elle-même. Son but est d'éclairer et d'aider à comprendre le sens et la forme de l'œuvre.

Par l'enchâssement important des récits dans notre corpus la circularité ne pouvait pas être évitée. D'où l'intérêt que nous portons à ce procédé de mise en abyme dans cette deuxième partie de notre analyse.

---

[1] GIDE, André Gide, Journal 1889-1939, Paris : Gallimard, La Pléida, 1948, p.41, cité par Lucien Dallenbac, *op. cit.,* p.15.

[2] *Ibid.,* p.52

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Nous comptons effectuer cette analyse, on nous appuyant sur les travaux de Lucien Dällenbach développés dans son ouvrage *Le récit spéculaire.*

2.2. Mise en abyme de l'énonciation

La mise en abyme de l'énonciation réfléchit *« Outre la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur »*[1] Ce qui revient à dire que cette mise en abyme serait une sorte de modèle réduit de la lecture projetée du roman qui implique et nécessite trois agents : un personnage de production (la figure de l'écrivain), une œuvre produite et un personnage de réception (une figure de lecture). Dans le premier chapitre intitulé *Parce qu'en ce récit, partir* et dans le deuxième chapitre *Le rôle du lion,* la mise en abyme va plus loin. C'est non seulement la représentation de l'auteur qu'on y retrouve, et celle du lecteur mais aussi et surtout les raisons du récit comme le laisse entendre le titre du chapitre. Le texte, dans ces premières pages se cherche-t-il une origine ? Ou bien veut-il nous raconter l'histoire de son propre engendrement ?

La mise en abyme de l'énonciation réfléchit donc la fiction et la manière dont le récit organise les rapports à son auteur et à son lecteur et vise *« par artifice à rendre l'invisible visible »*[2]. Justement notre corpus, du moins dans les chapitres cités précédemment, déborde d'exemples qui reflètent aussi bien la lecture que le lecteur et l'instance productrice[3].

Nous choisissons d'illustrer notre propos par un seul exemple suffisamment concluant pour être cité :

> *(Quant à vous, mes amis, de tout ce que je vous ai dit, ôtez tout accent familier à ce récit, n'acceptez que la clarté d'aller dans ma joyeuse étrangeté…)*[4]

Effectivement, cet extrait montre bien la relation souhaitée entre l'auteur et le lecteur. Il s'agit de lire et d'accepter *l'étrangeté* du texte sans chercher

---

[1] *Ibid.,* p. 99

[2] *Ibid.,* p.100.

[3] *Ibid.,* p. 101.

[4] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 19.

nécessairement à le relier à un quelconque héritage littéraire, ou peut-être l'auteur tente-t-il déjà d'avertir le lecteur que son « *horizon d'attente* » sera bientôt bouleversé.

2.1.1 Figure du lecteur

Dès le début du roman, alors qu'on croit avoir affaire logiquement au commencement de l'histoire, on se rend compte que l'injonction initiale « *Plongeons ! Chantons ! […], approchez-vous, venez plus près de ma bouche, ajoutez, ôtez tout cela à ce récit* »[1] ne s'adresse pas à des personnages de la diégèse mais à la figure du lecteur, renforcée par d'autres interpellations qui ponctuent ce premier chapitre. Des appels qui sont carrément mis entre parenthèses pour inviter le lecteur non seulement à entrer de plain-pied dans le récit mais à accepter docilement et de manière complice ce qui suit où plutôt ce qui se construit au fur et à mesure devant ses yeux, comme l'atteste le passage suivant

> *(Quant à vous, mes amis, vous qui m'attendez là-bas, au-delà de tout cela, sitôt que la parole vibrera juteuse, je vous confierai le secret de mon attachement aux contes d'hier. Et mon attachement à ce nouveau jour vous racontera la lune serrée entre les nuits, vous détachera de l'obscurité d'aller dans la joie.)*[2]

Force donc est de constater que la figure du lecteur, par son intense présence devient un thème à part entière. En faisant de son lecteur un personnage qui assiste passivement aux explications d'un récit qui tarde à venir, Acherchour le fait entrer dans son univers.

2.1.2. Mise en abyme de la lecture

Précédemment nous avons laissé en suspens une question sur l'origine de ce texte. Nous nous proposons maintenant d'y répondre. La voix auctoriale, fortement présente au début, évoque sans cesse une figure féminine nommé *Zelgoum* qui appartient à l'imaginaire berbère puisqu'elle est l'héroïne d'un

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 9.

[2] *Ibid.*, p. 17.

conte populaire. Nous y consacrons une analyse au chapitre suivant de notre travail. Ce qui nous intéresse présentement c'est l'attachement de notre « roman » *aux contes d'hier*[1]et l'interprétation que doit en faire le lecteur. Les allusions aux contes berbères sont nombreuses. Le texte semble vouloir se rattacher fortement à eux mais spécifiquement à l'image de *Zelgoum*

> *Peut-être serait-elle ici la chose que j'ai transformée en récit, le premier sans doute à me guider vers ce que le Disparu appelait le Vide, le Livre, ou encore l'Enfer*[2]

Mais, il apparaît que ces contes ou plutôt le conte de *Zelgoum* ne soit qu'un prétexte car les codes du conte se seront pas repris surtout quand on lit la phrase suivante : *« tu les attends ces nouveaux contes, tu les attends en désordre, en désaccord avec les contes d'hier »*[3]. En désaccord avec les contes d'hier, voilà donc ce qui annonce au moins une subversion des contes.

2.1.3. Figure de l'écrivain

Notre roman oscille entre dedans et dehors, le *« je »* censé nous raconter et écrire l'histoire de ce personnage mystérieux se confond par moments avec le *« je »* de l'auteur. Narrateur et auteur se superposent au point de se confondre *tous les deux.* Ce qui a pour effet de brouiller les limites même du récit. La narration est prise en charge par un *« je »* qui se démultiplie. L'ambiguïté est si persistante que le lecteur se perd fatalement. Et si l'auteur a volontairement cherché à s'effacer en en élaborant dans son texte une construction aussi complexe et de ce fait a certainement voulu se rapprocher de cette célèbre formule de Rimbaud *« je est un autre »*, il semble bien que par cette entreprise de distanciation, notre auteur, apparaît dans son livre plus qu'il ne l'aurait souhaité.

Néanmoins, nous devons souligner le mérite de l'auteur d'avoir voulu et par la même tenté de nous expliquer que le processus de création n'est nullement

---

[1] *Ibid.*, p. 17.

[2] ACHERCHOUR. Idem, p. 114.

[3] *Ibid.*, p. 19.

maîtrisé par son créateur. Ce qui s'exprime en lui se fait indépendamment de sa volonté.

2.2 Mise en abyme de l'énoncé

Lorsque le récit reproduit l'histoire racontée (un extrait ou en entier), soit telle quelle, soit en la transformant (métaphoriquement par exemple), il donne lieu à une mise en abyme de l'énoncé, aussi appelée mise en abyme fictionnelle. Ce miroir, souvent déformant, fait naître au sein même du récit des répétitions qui l'ouvrent sur l'infini.

Nous avons repéré un fragment, correspondant à cette définition, et qui se trouve à l'intérieur d'un bref récit enchâssé corroborant ainsi ce qui vient d'être dit plus haut

> *Tout a commencé avec cet homme. Voilà maintenant des années que Y. […] m'a recommandé de raconter son histoire sous forme de conte de fées. Géniale l'idée, hein ? Malgré tout et tout, je ne l'ai pas fait. […]. Je n'ai pas osé le faire.*[1]

L'intervention de ce narrateur pour expliquer son impossibilité à écrire une histoire commandée par son ami colle parfaitement avec l'œuvre en entier dans la mesure où - et nous y avons déjà fait allusion précédemment- le texte dans sa totalité souffre d'inachèvement parce qu'aucun récit n'est conduit à son terme, du moins nous voyons une construction commune de la narration qui ne conduit vers aucune fin, ce qui confère au fragment relevé un sens d'autant plus fort. L'impossibilité d'écrire du « personnage-écrivain » concorde avec *le récit impossible*[2] dont il nous dit que

> *Si j'ai des hennissements ou des rugissements à la place des mots, ce n'est pas une atteinte aux droits des mots. Mais une migration ordinaire, réfractaire au devoir de se taire.*[3]

---

[1] ACHERCHOUR. Idem, p. 30.

[2] *Ibid.*, p. 47.

[3] *Ibid.*, p. 42.

Cet extrait reflète réellement le texte dans sa globalité car il agit non comme pour générer un sens quelconque mais répond au simple besoin d'écrire de son instance productrice. L'existence par l'écriture

On n'oubliera pas de mentionner également que notre « roman » est le livre qui est en train de s'écrire devant nos yeux par ce que nous appelons ici « le personnage-écrivain » et qui nous raconte donc d'autres histoires. C'est véritablement un « roman du roman » une duplication qui provoque le vertige du lecteur.

3.2. Mise en abyme du code

Le texte est non seulement miroir de son créateur, mais aussi de la création. La mise en abyme du code doit logiquement servir à aider le lecteur à mieux appréhender et à comprendre le texte qu'il lit. Un fragment de l'œuvre semble remplir ce rôle

> *Il savait que les mêmes Arezki étaient les seuls ciseaux à Akkalis qui pouvaient couper les fils des histoires, les seules mains qui pourraient coudre et recoudre les lambeaux de quelque légende*[1]

Ce passage que nous venons de relever fonctionne comme une métaphore englobant tout le texte. En effet, l'allusion aux ciseaux qui coupent les fils des histoires coïncide parfaitement à l'ensemble de l'œuvre qui est construite en fragments, et en plusieurs récits inachevés. Cette métaphore devient d'autant plus forte quand on se rappelle que l'auteur a mis en scène plusieurs coiffeurs (Dans le premier « roman » on a noté principalement l'apparition du vieux coiffeur, et d'un jeune coiffeur témoin du crime. Dans le deuxième « roman » il y a également deux coiffeurs) et puis n'oublions pas cette histoire de valise qui passe de mains en mains pour se retrouver dans le deuxième « roman » chez un narrateur-personnage (un coiffeur) pour qu'il découvre à l'intérieur une paire de ciseaux. Cette paire de ciseaux, n'est-elle pas la métaphore du travail de l'auteur qui a coupé et abrégé toutes les histoires de son livre ?

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 121.

Voilà donc la clé que la mise en abyme du code devait fournir au lecteur : un moyen pour comprendre le récit même inachevé.

Il semble pertinent de souligner que le texte soit, au bout du compte, un processus d'écriture.

Conclusion

Le modeste travail de narratologie que nous venons de réaliser, a au moins le mérite de nous aider à démêler l'enchevêtrement, de tout ordre, inhérent au premier « roman ». En effet, la première partie de notre travail nous a permis de comprendre que la première « partie » du « roman » d'Acherchour *Lui, le livre,* par une abondance de voix narratives, de récits enchâssés, d'anachronies et d'insertion de métalepses, subvertit complètement sa narration. D'un point de vue du roman dit traditionnel, il apparaît que notre « roman » conteste totalement une construction narrative linéaire. Poussant ainsi le bouleversement jusqu'à son summum, une narration chronologiquement ordonnée est rejetée sans oublier qu'aucun des récits n'est conduit à son terme, ajoutons à cela, une absence flagrante d'intrigue qui puisse accrocher le lecteur et qui cède une place importante au lyrisme. Par contre, le deuxième « roman » subit un traitement autre car tout ce qui rend le « roman » précédent difficilement compréhensible a l'air de disparaître au profit de quelques histoires, certes inachevées mais dont la construction narrative est véritablement traditionnelle. Le seul élément notable, est que toutes ces histoires sont indépendantes les unes des autres, et qu'elles ne peuvent même pas être considérées comme des récits emboîtés dans un quelconque récit-cadre appartenant au premier ou au deuxième « roman ». En somme, nous pouvons y voir beaucoup plus un recueil de nouvelles ou de contes qu'un roman. Mais peut-être est-ce bien là une autre volonté délibérée de l'auteur de subvertir le genre roman en produisant plusieurs récits indépendants les uns des autres dans le second livre et une dislocation presque totale de la narration du premier livre ?

Quant au travail sur la mise en abyme, il nous a révélé principalement que l'œuvre est irrémédiablement tournée sur elle-même. Tous les précédés de mise en abyme que nous avons relevés donnent cette impression que nous ne lisons pas une œuvre mais plutôt la mise en scène de la production de cette œuvre.

Rapport-Gratuit.com

Chapitre II

D'un texte à l'autre

Introduction :

> *[…] de telles histoires lui dis-je ne se renouvellent pas sur le même fil va jeune conteur va vers les mots des grands qui te racontent la même phrase va mon grand va rattraper ces histoires allées jamais allées…*[1]

Cette phrase sonne comme un appel aux autres textes, aux modèles littéraires qu'Acherchour a repris consciemment ou inconsciemment dans son livre. Il semblerait même qu'il veuille imiter certains modèles.

En effet, un texte ne peut exister seul, il est fatalement traversé et influencé par d'autres textes. Le travail des écrivains est souvent de l'ordre de la transformation ou même de l'imitation des œuvres et des auteurs qui les ont précédés car leurs textes ne peuvent s'écrire indépendamment ce qui a été déjà écrit. En portant en eux, de manière plus au moins visible certes, les traces de cet héritage littéraire ces textes révèlent ainsi tout ce qui les nourrit.

Nous commencerons donc par retracer l'historique de ce concept avant de le définir afin de poser les jalons théoriques qui nous aideront à déceler les quelques textes qui influencent notre corpus.

Nous nous appuierons sur les travaux de Gérard Genette pour élaborer ce chapitre.

Néanmoins, nous tenons à souligner que le travail sur l'intertextualité suppose une grande culture littéraire que nous ne prétendons pas avoir.

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 103.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

1. L'intertextualité

Comme nous venons de le signaler dans notre introduction, un texte n'existe jamais tout seul, « le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé ». Tel est le constat auquel sont arrivés les théoriciens de la littérature grâce aux travaux de Mikhaïl Bakhtine. En effet, en se révoltant contre l'attitude des formalistes russes qui considéraient le texte comme un tout fermé, autonome et lui ignoraient ainsi tout rapport au monde, Bakhtine met en place la notion de dialogisme.

Kristeva non seulement présente Bakhtine, mais elle l'inscrit aussi dans le contexte de ses propres réflexions. Cela l'amène à créer et attribuer à ce dernier la notion d'intertextualité. Elle définit le concept d'intertextualité de la manière suivante

> *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.*[1]

Dans la perspective intertextuelle, le texte littéraire est rapporté aux autres textes, déjà existants. La démarche consiste par conséquent à se référer exclusivement au passé, au déjà-écrit. La notion d'intertextualité apparaît donc comme un dérivé du concept bakhtinien de dialogisme mais ne se réfère pas à l'idée d'un dialogue entre les textes, mais plutôt à la notion d'interférence.
Selon Kristeva,

> *Le dialogisme bakhtien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme intertextualité ; face à ce dialogisme, la notion de « personne-sujet » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « l'ambivalence de l'écriture*[2]

Elle réinterprète ce concept comme étant

---

[1] KRISTEVA, Julia , 1967 : « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, Paris : Minuit, tome 236, p. 438- 465. pp.440-441.

[2] KRISTEVA, Julia , *Ibid*., p.444.

L'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire ; pour l'écrivain ils sont une seule et même chose[1].

Pour Julia Kristeva, l'intertextualité est un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'environnent.

C'est dans une optique différente que Genette définit l'intertextualité dans *Palimpsestes.* Elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres ; elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité, c'est ce que Genette nomme la transtextualité, qui inclut cinq donc types de relations :

L'architextualité, est *« l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier»*[2].

La paratextualité est *« la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos,* [etc.], *notes marginales, infrapaginales;* [etc.] *»*[3].

La métatextualité est *« la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer »*[4].

L'intertextualité est « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.*[5]

---

[1] *Ibid*

[2] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, la littérature au second degré. Paris : Seuil 1982. p.11

[3] GENETTE, Gérard. *op.cit.*, p.10.

[4] *Ibid.*, p.11.

[5] *Ibid.* p. 8.

L'hypertextualité est définie comme *« toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire»*[1]. Ce qui est généralement appelé intertextualité se divise chez Genette en deux catégories distinctes : la parodie, le pastiche appartiennent à l'hypertextualité tandis que la citation, le plagiat, l'allusion relèvent de l'intertextualité.

A la différence des autres théoriciens, il faut souligner le fait que Gérard Genette ait réussi à proposer une terminologie complète qui décrit toutes les relations qui unissent les textes les aux autres.

Notre corpus comme toute œuvre littéraire, surtout quand il s'agit d'un premier « roman », s'écrit avec d'autres livres. Dans le cas présent, nous avons isolé trois textes qui paraissent nourrir et hanter notre corpus, il s'agit d'abord du conte kabyle de Zelgoum, de *Le bruit et la fureur* de l'écrivain américain William Faulkner et enfin de *Nedjma* de Kateb yacine.

2. Autour du conte

Le conte est un récit généralement assez bref qui relate les actions, les épreuves, les péripéties vécues par un ou plusieurs personnage(s). Il est une littérature orale transmise de génération en génération dans toutes les sociétés. Qu'il soit merveilleux ou philosophique, le conte est une façon de voir la vie. Ce qui différencie d'emblée le conte des autres formes de récit, est sa « fictivité avouée »[2]. En effet, l'histoire racontée se déroule forcément dans un autre temps et un autre lieu que ceux où prennent place le conteur et le destinataire. Une distance marquée par les formules standardisées d'introduction (*Un conte. Dieu le rende plaisant, qu'il le rende semblable à un galon !)* et de conclusion (*Mon histoire a suivi le lit de l'oued, je l'ai racontée à des fils de seigneurs. A nous, que Dieu pardonne, quant aux chacals, qu'il les*

---

[1] *Ibid.*, p. 13.

[2] SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984, p.222

grille) qui suggèrent une nette séparation entre le monde réel et l'univers indéterminé des contes. Une rupture qui distingue un espace-temps narratif différent de l'espace-temps quotidien puisque le conte affectionne les décors fabuleux ou terrifiants. De ce fait, il s'affirme comme fiction en intégrant toutes sortes d'invraisemblances car tout y est possible.

L'univers du conte est formé d'oppositions simples, il est manichéen et souvent son dénouement est presque toujours heureux si bien qu'il inspire naturellement l'espoir d'un avenir meilleur. En somme c'est un genre optimiste car il présente une vision rassurante du monde même s'il peut être parfois cru et violent.

Pour le russe Vladimir Propp, considéré comme le précurseur de l'analyse structurale du récit, tous les contes seraient construits sur le même canevas. A partir d'un corpus de contes populaires, Propp isole sept types de personnages (le Héros l'Héroïne, la Princesse, le Mandateur, l'Agresseur, le Donateur, l'Auxiliaire et le Faux Héros) et trente et une fonctions qui s'enchaînent selon un ordre immuable -même si toutes les fonctions ne sont pas présentes dans chacun des contes.

> *Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue*[1]

Selon son analyse, tout conte merveilleux se développe à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale. Organisées en deux séquences ces fonctions constituent le schéma du conte merveilleux russe, et probablement, pensait-il, du conte merveilleux en général.

> *[…] du point de vue morphologique, tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par toutes les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement*[2]

Le contes kabyles selon toute vraisemblance ne se singularisent pas des autres contes comme le souligne Leo Frobenius dans l'introduction de son

---

[1] VLADIMIR, Propp. *Morphologie du conte.* ,[1928]. Paris : Seuil. 1970. p.31.

[2] VLADIMIR, Propp. *op.cit.,* p. 31.

ouvrage et nous nous tenterons pas de développer plus en avant cette question puisque ce n'est pas notre propos. Ce qui nous intéresse, c'est de montrer les relations qui existent entre notre corpus et un conte populaire appartenant à la culture berbère et de voir précisément quels traitements, ou transformations, ce même conte, subit dans le roman d'El-Mahi Acherchour.

D'abord commençons par la présentation du conte de Zelgoum.

3. Le conte de *Zelgoum* ou *la main coupée*

Cette figure féminine qui occupe une part importante dans notre corpus vient avant tout d'un conte berbère de Kabylie, et donc appartient à la tradition orale, et fort heureusement nous avons retrouvé sa trace dans deux livres rédigés respectivement par Mouloud Mammeri[1] et à Leo Frobenius[2].

Le conte tel que rapporté par Mouloud Mammeri peut être résumé comme suit :

> ***Zalgoum[3], jeune et belle fille avait un frère qui faisait la tristesse de ses parents car il refusait de se marier et consacrait tout son temps à la chasse et aux randonnées en forêt. Un jour, alors qu'il revenait de l'une de ses expéditions, il s'arrêta devant la fontaine où il avait coutume de faire abreuver son cheval, mais celui-ci refusa d'avancer. En vérifiant dans le bassin, il en retira un long cheveu doré et prit la décision d'épouser celle à qui il appartiendrait. Ses parents cherchèrent dans toute la région cette fameuse fille, cependant aucune ne correspondait, seulement il en restait encore une à qui on n'avait pas fait le test, et miracle c'était Zalgoum. Les parents désespérés, durent malgré tout accepter de voir leur fils épouser sa sœur mais se chargèrent de ne rien révéler à leur fille. Zalgoum fut néanmoins avertie par une hirondelle, une corneille et une vache. Elle prit***

---

[1] MAMMERI, Mouloud, *Contes berbères de Kabylie,* [1980]. Pocket Jeunesse, Janvier 1996. (Coll. Mythologies) pp. 82-98

[2] FROBENIUS, Leo, *Contes kabyles. Le Fabuleux*. Edisud, 1997. pp.152-156

[3] Nous reprenons dans ce résumé l'orthographe du nom Zalgoum telle que Mouloud Mammeri l'emploie.

alors la fuite et se cacha dans une grotte dont elle boucha l'entrée avec une grosse roche. Elle resta introuvable jusqu'au jour où un berger venant récupérer une chèvre égarée entendit une voix. Cette nouvelle ne tarda pas à arriver aux oreilles de ses parents qui tour à tour vinrent la supplier de rentrer à la maison, mais elle refusa fermement ne voulant pas d'un mariage incestueux et leur permit uniquement d'embrasser sa main qu'elle sortit d'une fente de l'entrée de la grotte. Elle fit la même chose avec son frère qui lui aussi vint lui demander de rentrer mais devant son refus lui coupa la main avec son sabre. Zalgoum, hurlant de douleur, lui prédit que Dieu le punirait en lui plantant une épine que personne ne pourrait retirer sauf la main qu'il vient de lui sectionner. C'est ce qui arriva ; en voulant remonter sur son cheval, il glissa et une épine se planta dans son genou ce qui causa son alitement.

Le prince intrigué et intéressé par cette voix mystérieuse qui émergeait d'une grotte, offrit une belle récompense à quiconque réussirait à faire sortir la jeune fille de son refuge. Chose faite, grâce à la malice d'une vieille sorcière. Zalgoum alors dut accompagner le prince qui était tombé sous son charme ce qui provoqua la jalousie des autres femmes du palais si bien qu'elles voulurent la discréditer puisqu'elle était une manchote. Heureusement la corneille réapparut pour lui récupérer la main, que son frère lui avait coupée et jetée sur le toit de sa maison. Zalgoum guérit épousa le prince et ils eurent ensemble deux garçons. Quelques années plus tard et à la demande de ses enfants, Zalgoum décida de les emmener rendre visite à leurs grands-parents. En arrivant, dans son village natal, elle confie ses enfants à une vieille voisine qui l'aimait bien et alla se présenter déguisée en mendiante chez ses parents pour quémander un peu de nourriture. Là, elle comprit que ses parents étaient morts et que son frère s'est marié mais souffre toujours de son genou. Zalgoum se proposa alors d'essayer de lui enlever cette épine qui le paralysait depuis si longtemps. A la surprise de tout le monde Zalgoum réussit à lui ôter l'épine avec cette même main qui lui a été jadis coupée, alors dans un sursaut de lucidité, son frère comprit qu'il s'agissait de sa sœur, essaya de la rattraper ameuta le

voisinage mais Zalgoum s'enfuit, récupéra ses enfants au passage, rentra au palais et raconta à son mari toute son histoire depuis le début.

Leo Frobenius propose dans son ouvrage pratiquement la même version que celle recueillie par Mouloud Mammeri du conte de Zelgoum ; par conséquent nous nous proposons juste de montrer sommairement les principales différences entre les deux textes afin d' établir qu'ils développent, les deux, le même schéma narratif.

Mouloud Mammeri	Leo Frobenius
-Zalgoum	-Sergma
-Elle a un frère aîné	-Elle a deux frères
-Les parents de Zalgoum savent que leur fils veut épouser sa sœur	-Les parents de Sergma ignorent le projet de leur fils.
-Zalgoum est prévenue par une corneille, une vache et une hirondelle que son frère veut l'épouser.	-Sergma est prévenue par une poule et un âne.
-Zalgoum s'enfuit et se cache dans une grotte dont elle bouche l'entrée avec une grosse roche	-Sergma s'enfuit et se cache dans un arbre.
-La cachette de Zalgoum est découverte par hasard par un berger qui avertit tout le village	-Sergma demande à un berger d'aller chercher ses parents pour qu'elle leur fasse ses adieux.
-Après l'incident de la main coupée Zalgoum se terre toujours dans sa grotte.	-Après l'épisode de la main coupée, Sergma s'enfonce dans la forêt.
-Son frère récupère la main de Zalgoum qu'il jette sur le toit de sa maison	-La main de Sergma dégringole et tombe dans un ravin pour finir dans le nid d'un corbeau.

-Le frère ne peut plus marcher car il a une épine enfoncée dans le genou et personne n'a pu la lui retirer -Grâce à la ruse d'une vieille sorcière, Zalgoum sort de sa grotte et accepte de suivre le prince qui désirait la connaître. -Les femmes du palais jalouses de Zalgoum essaient de la discréditer puisqu'elle est manchote. -Zalgoum récupère sa main grâce à la corneille.	- Le frère a les genoux comme brisés, il ne peut plus marcher. -Sergma rencontre un homme, qui subjugué par sa beauté lui demande d'être sa deuxième épouse. Elle accepte. -La première épouse jalouse de Sergma demande à son mari qu'il ne doit garder que celle qui aurait réussi à finir la première de laver un ballot de laine. (Sergma est désavantagée car elle est manchote) -Sergma récupère sa main grâce au corbeau.

Il apparaît qu'il n'y a pas de grandes différences entre les deux versions ; la trame événementielle des deux contes est quasiment la même puisque dans les deux cas nous avons affaire à une héroïne qui fuit la maison paternelle pour éviter d'épouser son frère, éviter un mariage incestueux. Celui-ci coupe la main de sa sœur dans un excès de colère mais elle lui jette un mauvais sort ce qui le rend incapable de marcher. Quelques années plus tard, notre héroïne revient chez ses parents et libère son frère de la malédiction en le soignant.

Après ce nécessaire travail de comparaison, il est temps de voir quel traitement subit ce conte dans l'oeuvre d'El-Mahdi Acherchour.

3.1. Zelgoum démultipliée

La première apparition de Zelgoum dans notre corpus se situe à la page 12 dans le chapitre intitulé *Parce qu'en ce récit, partir,* que nous considérons

Rapport-Gratuit.com

comme introduction aux deux romans. Une introduction où le narrateur-auteur tente comme l'indique le titre de ce chapitre d'exposer au lecteur les raisons ou plutôt les sources d'inspiration du *livre à venir*. Dès les premières pages, la présence de Zelgoum devient imposante comme si elle était une pièce maîtresse de ce projet littéraire. Les références au conte d'origine sont distillées de manière sporadique mais à côté le narrateur-auteur se permet des commentaires personnels sur le personnage de Zelgoum.

La deuxième apparition de notre héroïne (Zelgoum) est localisée dans le chapitre *Le premier*. Là, Zelgoum devient la femme d'un chasseur de sanglier. Après avoir eu un premier garçon mort-né elle aura dix autres garçons.

La troisième et dernière apparition de Zelgoun se trouve à la fin du deuxième roman intitulé *le dernier*. Ici nous nous confrontons à l'histoire de cette jeune fille sourde et muette qui décide de se suicider pour ne pas épouser un homme dont elle ne veut pas.

3.1.1 Les allusions

Les références au conte de Zelgoum tel que rapporté par Mouloud Mammeri et Leo Frobenius sont extrêmement rares et difficilement repérables car il ne s'agit que de très exceptionnels fragments éparpillés le long du texte. Ces fragments fonctionnent comme des renvois, des appels au conte d'origine, des indices à peine identifiables du fait de leur longueur réduite car ils sont trop courts, et si on ne prend pas connaissance du conte on ne saurait faire le lien entre le texte d'Acherchour et l'histoire de Zelgoum. En quoi consistent ces fragments ? Pour une meilleure illustration, nous choisissons de les mettre dans un tableau et d'y ajouter à côté nos explications :

Les fragments	Pages	Explications
- *Déjà décrite par les Premiers : se garder de la regarder, Zelgoum,…*	12	- Le mot *les Premiers* désigne ici les ancêtres par qui le conte est transmis
- *L'oiseau qui te protège, Zelgoum, dépouille l'air…*	13	- Une référence directe à l'oiseau qui aida Zelgoum à récupérer sa main (la corneille ou le corbeau) et qui l'avertit du mariage incestueux.
- *Zelgoum, je la tenais dans ma main, dans un rêve, sa main pleureuse aux abords du vide…*	22	- Une allusion à la main coupée de Zelgoum
- *…depuis qu'elle a cessé de rendre visite à Zelgoum, sa fille unique qui habitait…une grotte hantée par une histoire d'ogres vengeurs.*	99	- Une allusion à la grotte où s'est terrée Zelgoum pour fuir son frère, mais l'auteur y ajoute des ogres qui n'apparaissent pas dans ce conte

Les explications étayées dans ce tableau montrent assez bien que le conte de Zelgoum est effectivement le texte source de *Lui, Le Livre* ou du moins sa source d'inspiration.

3.1.2 L'intérêt du conte de Zelgoum

Pourquoi notre corpus manifeste-t-il un tel attachement aux contes d'une manière générale et au conte de Zelgoum en particulier ?

Dans une interview accordée au journal l'*Expression*, El-Mahdi Acherchour disait ceci de son projet littéraire : « *J'ai voulu raconter l'histoire du livre. Revenir à l'origine. Le livre de mon monde* ».

Plus qu'un roman donc une quête sur l'origine du livre. Et quel est le meilleur moyen d'explorer ces origines que celle d'explorer les contes car les contes, d'une façon générale, avec leurs images, leurs figures et leur structure

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

stable et immuable nous renvoient à une forme d'inconscient collectif. Ils sont à la base des différentes cultures. S'y intéresser permet sans doute d'entrer en dialogue avec soi-même et avec les autres. Ils sont d'une criante actualité malgré le merveilleux qui dégage. Ils nous révèlent les fondements de la vie. Mais, le conte et certainement ses codes se trouvent ici subvertis, bouleversés. Les personnages n'assument pas les fonctions isolées par Vladimir Propp et quand bien même on voudrait considérer *Zelgoum* comme héroïne, elle devient par le traitement qu'elle subit dans l'œuvre d'Acherchour un mythe, un symbole.

3.2. Récritures et inventions

Employé par Gérard Genette, Antoine compagnon et Umberto Eco, le concept de récriture, un peu trop proche certes de l'intertextualité puisqu'il est question d'un texte écrit à partir d'un autre texte, est défini par Anne-Claire Gignoux en ces termes

> *La récriture [...] naît d'une intention consciente de l'auteur second de reprendre en le modifiant un texte antérieur. Elle se reconnaît dans un texte par un ensemble de données textuelles, un faisceau de récritures, souvent littérales*[1].

La récriture est donc un travail conscient et intentionnel - à la différence de l'intertextualité qui peut être inconsciente ou du moins involontaire - de la part d'un auteur sur un texte antérieur visant son actualisation et sa transformation ; Perec, sur le principe du lipogramme récrit le poème de Mallarmé, *« Brise marine »*, ou encore le travail de récriture dans le très célèbre *Ulysse* de James Joyce qui se place nécessairement sur les traces de son non moins célèbre prédécesseur grec, Homère. Ainsi, beaucoup d'auteurs comme ceux qu'on vient de citer et bien d'autres à l'image de Butor ou de Borges, ont allégrement pratiqué cet exercice de récriture. Et même si ce concept reste intimement lié à

---

[1] GIGNOUX, Anne-Claire. *Initiation à l'intextextualité*. Paris : Ellipses, 2005 (Coll. Thème et études). p.117.

l'intertextualité, il en est pas moins différent, et comme le souligne Anne-Claire Gignoux :

> *La récriture […] relève évidemment de l'intertextualité, mais tout phénomène intertextuel, en revanche, ne relève pas de la récriture* [1]

Dans notre corpus, il s'agit véritablement de la récriture du conte de *Zelgoum* mais aussi d'une réinvention du même conte. En effet, dans le dernier chapitre où apparaît une jeune fille nommée *Zelgoum*, la récriture, même s'il s'agit d'un fragment court (à peine une page) est flagrante. L'auteur bien qu'il mette en évidence la beauté de *Zelgoum* (*« Une fille, m'a-t-on dit, parfaite, belle et lumineuse »*[2]) ce qui fatalement renvoie au conte tel que rapporté par Mammeri et Frobenius, la transforme en sourde et muette, dont la destinée vire rapidement au drame puisqu'elle se tue pour ne pas épouser un homme *chétif* qu'elle ne connaît pas. Il est clair, qu'il s'agit d'une profonde modification du conte de *Zelgoum* puisque l'auteur remplace le mariage incestueux (conte) par un mariage forcé, et les met sur le même pied d'égalité. Mais en précipitant la fin tragique de *Zelgoum*, l'auteur coupe court à toute tentative de narration et à une quelconque autre construction d'une autre histoire élaborée.

La deuxième récriture du conte de *Zelgoum* est située au début du livre, où là notre héroïne, fille d'un sorcier vivant dans une grotte, est l'épouse d'un chasseur de sanglier avec qui elle aura dix garçons. Il semble que dans ce métarécit l'auteur veuille tout de même construire autour de *Zelgoum* une histoire sans rebondissements et faire d'elle une femme heureuse, cependant l'auteur nous fait découvrir quelques pages plus loin qu'elle reste encore une femme convoitée et désirée par d'autres hommes. En effet, à la fin du chapitre intitulé *Dagrouj*, nous prenons connaissance qu'un personnage malade, délire à cause d'une forte fièvre, est très amoureux de Zelgoum (*« Zelgoum, sacrée*

---

[1] GIGNOUX, Anne-Claire. *op.cit.,* p.111.

[2] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 165.

Zelgoum, n'arrête pas, enserre-moi dans tes flammes, tue-moi, tue-moi ! »[1]*)* (mais rappelons que concernant ce passage, nous ne nous pouvons pas comprendre à quelle Zelgoum le personnage fait allusion) et dans un autre chapitre (*Tikdarine)* c'est un autre personnage appelé cheikh Cherif qui lui aussi a l'air de désirer la belle *Zelgoum* (*« […] le père de Zelgoum, la fille dont rêvait cheikh Cherif »*[2]) (Par contre dans ce passage-ci l'allusion est orientée vers la *Zelgoum* des première pages du livre puisqu'il y a référence à la grotte) Pourquoi autant de prétendants ? Est-ce un clin d'œil au conte originel puisque il y racontait que *Zelgoum* fut bien évidemment convoitée par son frère et par un prince si l'on pense à la version de Mammeri, et par un homme rencontré par hasard si l'on pense à celle de Frobenius ? Il est évident que notre auteur a procédé à une profonde modification du conte, seulement, il n'a gardé de *Zelgoum* que cette symbolique de la femme convoitée comme un trésor et dépouille le conte de sa magie féerique et de son caractère didactique. Néanmoins, le « personnage-écrivain » invente un passé à *Zelgoum*, où l'on apprend qu'elle appartient au clan des *Rassoul*.

3. Faulkner pastiché

Le romancier, William Faulkner (1897-1962), publie en 1929 *Le Bruit et la fureur*. Il bouleverse la littérature américaine en composant cette œuvre qualifiée souvent de complexe. En effet, d'emblée le lecteur est confronté à un problème de compréhension qui est de l'ordre de la temporalité, et il lui faudra patienter jusqu'à la fin du livre pour situer les différents épisodes relatés au début.

Composé de quatre parties très inégales, le roman de William Faulkner, retrace la déchéance d'une famille sudiste jadis prospère par l'intégration de

---

[1] *Ibid.*, p. 146

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 156.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

trois monologues intérieurs de trois frères, la quatrième partie étant consacrée à une narration plus traditionnelle.

Le livre raconte l'histoire de *Quentin*, *Benjamin*, *Jason* et *Caddy*, les quatre enfants de *Jason* et *Caroline Combson* entourés de leurs domestiques noirs. *Quentin*, le désespéré, qui a reçu de sa mère névrosée une tendance à s'inventer des mondes imaginaires, est plein d'un amour incestueux pour sa soeur *Caddy* et finira par se suicider à *Harvard* pendant que *Caddy* répudiée par son mari confiera sa fille (prénommée *Quentin* en hommage au frère disparu) à ses parents. *Benjamin*, handicapé mental, pleure l'absence de sa soeur *Caddy*. *Jason*, l'aigri, s'occupe mais surtout profite de sa mère et de sa nièce, meurtri par le déclin de sa famille, il se mure dans le ressentiment et la haine. Autour des *Combson* gravitent les serviteurs noirs dominés par la figure de *Dilsey*, une belle incarnation de la bonté.

Mais en quoi cette œuvre singulière est-elle en relation avec le texte d'El-Mahdi Acherchour ?

Nous avons repéré quelques similitudes qui, pensons-nous sont suffisamment éloquentes pour être signalées, et que nous détaillons ci-dessous.

Gérard Genette définit le pastiche[1] comme une imitation du style d'un auteur. Un exercice intertextuel qui tient souvent de l'hommage à un auteur admiré. Nous sommes en mesure de dire qu'Acherchour tend justement à imiter le style faulknérien en usant des mêmes procédés d'écriture dans son texte.

3.1. Dédoublement des personnages

Acherchour comme Faulkner, dans les deux œuvres qui nous intéressent présentement (*Lui, Le Livre et Le Bruit et la fureur*) s'ingénient à brouiller les noms de leurs personnages. Faulkner a pris les prénoms de *Jason* et *Quentin* pour les donner dans chacun des cas à deux personnages de génération différente (Quentin : l'oncle et le nièce. Jason le père et le fils). La même

[1] GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré. op.cit.*, pp. 11-12.

confusion est existante chez Acherchour, quand il dédouble son héroïne Zelgoum. C'est vrai qu'on ne peut pas les confondre (l'une se marie l'autre se suicide pour éviter de se marier) mais le désordre s'installe dans l'esprit du lecteur car, quand d'autres personnages l'évoquent dans leurs souvenirs, il se retrouve incapable de les différencier. En effet, et à titre d'exemple, le lecteur est en droit de se demander de quelle *Zelgoum* parle le narrateur au début du texte ? Rien ne permet de la reconnaître. L'ambiguïté reste totale. Un autre nom est aussi dédoublé, c'est *Petit-Général* qui apparaît une fois à la page 79 du premier « roman » et réapparaît dans le deuxième « roman » à la page 115. Là encore la confusion reste totale. En plus, il faudra ajouter que certains personnages ne sont pas nommés ce qui amplifie d'autant plus le désordre dans l'esprit du lecteur, car si dans le cas où le nom d'un personnage est dédoublé le lecteur peut toujours faire appel à sa mémoire pour l'identifier et le différencier d'un autre personnage, cette entreprise est presque impossible dans le cas où plusieurs ne sont pas nommés, ainsi quand l'inconnu arrive dans le village d'*Akkalis* et qu'on apprend du coup que c'est un coiffeur qui remet une valise contenant une paire de ciseaux au narrateur, on pense obligatoirement au *vieux coiffeur* du premier « roman » à qui le personnage principal a remis une valise, mais l'analogie s'arrête là. Rien ne permet de le confirmer ni de l'infirmer.

Mais quel est donc l'intérêt de ce travail sur les noms des personnages ?

On est tenté de dire que comme Faulkner ou plus encore comme Alain Robbe-Grillet qui a associé plusieurs univers différents à un même personnage dans *Projet pour une révolution à New York,* Acherchour veut ainsi transgresser à un certain niveau les canons romanesques traditionnels qui conférait au nom propre une stabilité certaine. En effet, le fait d'attribuer le même nom à plusieurs personnages est déjà une subversion en elle-même car cela rompt avec le cours linéaire de la lecture.

3.2. Temporalité et narration

Au niveau de la temporalité, nos deux auteurs usent tous les deux d'une déstructuration de la chronologie, appuyée chez Acherchour sur une absence

de références temporelles qui puissent situer les événements et faire comprendre à quelle période renvoient les multiples indicateurs de temps qui émaillent la narration. En effet, des indicateurs de temps tels que *Hier, Avant-hier, Quatre ans plus tard, Le vendredi de la semaine passé…*etc ponctuent tout le texte mais le lecteur aura très vite relevé leur caractère douteux et incertain, car ils ne gravitent pas autour d'une indication temporelle principale qui puisse l'aider à reconstruire chronologiquement les événements. Pour Faulkner, la construction de l'histoire ne respecte également pas la chronologie : la première partie se déroule le 7 avril 1928, la seconde se situe le 2 juin 1910, la troisième le 6 avril 1928 et la quatrième le 8 avril1928.

3.3. Les monologues intérieurs

Il est assez frappant de voir que les deux textes se refusent à toute linéarité narrative ce qui est renforcé par l'émergence de plusieurs narrateurs qui chacun dans un monologue intérieur ressasse sans cesse le passé. Bien évidemment, la présence dans *Lui, Le Livre* de dialogues intérieurs n'est pas en soit une preuve d'un quelconque pastiche, puisque la technique du monologue n'est pas la chasse gardée de Faulkner ; d'autres écrivains avant lui ont usé de ce procédé à l'image de l'écrivain français Édouard Dujardin (1861-1949) pour ne citer que lui. Ce qui nous intéresse en réalité c'est l'emploi par ces deux auteurs (Faulkner et Acherchour) de pronoms personnels qui au lieu de servir à identifier le ou les personnages dont il est question, font surtout planer le doute. Ainsi, dans le monologue de Quentin dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner ; précédant son suicide, la réitération des formules « et moi » et « et lui » qui introduit le discours direct, sans qu'il soit possible d'identifier avec une certitude absolue l'identité de ce « et lui » exige une attention soutenue de la part du lecteur dans la mesure où un certain flottement s'installe dans l'esprit du lecteur.

Le même procédé est employé par Acherchour à plusieurs endroits de son livre. En effet, déjà dès le début du « roman » le lecteur est brutalement confronté à ce type d'ambiguïté, comme l'illustre le passage suivant :

C'est l'été. Plongeons ! Chantons ! L'eau de la mer commence à bouillir, le jour de ma mort à approcher. Je l'attends. Il est venu plus près de moi. Peut-être voulait-il entendre ce que je disais au premier venu. C'est lui.

Lui, il aurait voulu reprendre mon rôle rien qu'un instant. L'instant de l'écriture.[1]

Tous les monologues qui marquent ce texte usent souvent de pronoms personnels qui n'aident pas à identifier de manière précise de qui les différents narrateurs parlent. On n'omettra pas non plus de signaler, que notre auteur utilise le « tu » et le « vous », comme pour transformer le lecteur en acteur du récit.

Ajoutons à tout cela l'usage par Acherchour et par Faulkner de fragments textuels en italique et sans ponctuation qui sont pour le « personnage-écrivain » d'Acherchour des moments également de monologue intérieur où il se livre à une libre réflexion sur son livre[2].

Conclusion partielle 1

Par conséquent, et pour résumer brièvement tout ce que nous venons dire à propos de se rapprochement avec Faulkner, il semblerait bien qu'Acherchour ait pratiquement repris les techniques d'écriture de ce qui est probablement son maître, son modèle ; surtout quand on remarque que dans les deux livres le passé constitue la dimension dominante, un passé non digéré puisqu'il revient constamment et obsède la mémoire des personnages d'Acherchour et de Faulkner. En plus de ce qui vient d'être dit signalons l'emploi récurrent d'ellipses qui caractérisent les deux œuvres.

4. A l'ombre de *Nedjma*

Publiée en 1956, alors que l'Algérie est encore Française, le roman de Kateb Yacine s'impose comme le roman fondateur de la littérature algérienne

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 9

[2] Ces fragments sont localisés à la page 43 et sur trois pages (de 101 à 103) sous le titre *L'Achèvement de l'Achèvement* de notre corpus.

moderne. Par son style nouveau et par sa structure narrative surprenante, il ne pouvait être qualifié autrement.

Nedjma relate l'histoire de quatre amis obsédés par la même femme mariée. Les secrets et les mystères planent autour de chacun de ces personnages. Le plus terrible est celui qui entoure la jeune femme : fille illégitime d'une Française juive (enlevée successivement en Algérie par quatre amants), et d'un Algérien dont l'identité n'est pas clairement identifiée, *Nedjma* sera ensuite confiée à Lella Fatma. Tous ces destins tragiques vont se croiser et s'entremêler.

Le texte d'Acherchour semble être construit sur plusieurs ressemblances avec l'œuvre de Kateb Yacine. Nous allons les démontrer une par une dans ce qui suit.

4.1. La même figure féminine

Difficile de ne pas voir les rapprochements opérés entre Zelgoum et Nedjma. En effet, plusieurs fragments qui concernent cette présence féminine, de notre corpus fonctionnent comme des appels au texte de Kateb Yacine.

Même si Acherchour ne fait pas une description détaillée de son héroïne Zelgoum, il apparaît par moments qu'elle ressemble, malgré tout, sur certains points à l'héroïne de Kateb Yacine. Nedjma est décrite comme une sauvageonne une *« amazone »*[1], une rebelle, une fugueuse, (*« elle n'est toujours pas domptée »*[2]) elle pourrait être la sœur jumelle de Zelgoum qui elle aussi semble adopter les mêmes caractéristiques quand le narrateur la décrit comme une « *sauvage jaillissante, hennissante dans le sang des vierges »*[3]. Mis à part cette ressemblance, Acherchour renvoie explicitement au travers de Zelgoum à Nedjma quand il écrit *« Zelgoum, cette énigme pucelle pour moi, violée pour l'entendre… »*. Et d'ajouter quelques lignes plus loin : *« Elle a pris*

---

[1] YACINE, Kateb. *Nedjma*.[1956]. Paris : Seuil, 1996.(Coll. Points). P. 73.

[2] YACINE, Kateb. *op.cit.* p.73.

[3] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 39

Rapport-Gratuit.com

le temps de devenir un nom, […] jusqu'à l'enlèvement, violée de nouveau »[1]. N'est-ce pas ici un clin d'œil vers le texte de Kateb Yacine ? Un appel à *Nedjma* ? N'est-ce pas elle qui par trois fois sera enlevée comme sa propre mère, d'autant plus que pour les deux Zelgoum citées par Acherchour, on ne relate aucun fait se rapportant au viol. Aucune n'a été enlevée, aucune n'a été violée. Et pour mieux rapprocher ces deux héroïnes n'oublions pas que *Nedjma* est désirée, convoitée par quatre personnages : Lakhdar, Mourad, Mustapha et Rachid. La même destinée est vécue aussi par Zelgoum qui a elle aussi quelques prétendants.[2] Une autre ressemble, certes de moindre épaisseur, mais qui mériterait d'être évoquée, c'est le fait que *Nedjma* appartienne au clan de *Keblouti* et que Zelgoum appartienne à un clan appelé *Rassoul.*

4.2. Autres personnages

A côté de *Zelgoum* d'autres personnages apparaissent et font écho au roman de Kateb Yacine. En effet, chez Kateb Yacine apparaît *Rachid* qui durant son adolescence semble être amoureux de son institutrice : *« à dix ans, il était en adoration devant deux idoles : la mère qu'il ne voulait pas croire veuve, et l'institutrice, Mme Clément, qu'il ne voulait pas croire mariée… »*[3]. Chez Acherchour presque les mêmes éléments apparaissent quand il relate l'adolescence de son personnage principal : *« Mademoiselle N., la belle, la grande institutrice, ne savait rien de lui.* […] *Il était déjà grand parleur, et il lui disait qu'il l'aimait ; la demoiselle ; déjà à l'époque, il s'était épris de la Géante, l'imaginant garce immortelle (déjà fou de sa grandeur, le bandit d'honneur ! déjà folle de sa grandeur, la déshonorée !*[4]*).* Et la correspondance s'accentue quand dans le livre d'Acherchour nous découvrons quelques lignes plus loin que ce même personnage parti à Akbou pour suivre ses études au lycée a formé une troupe théâtrale : *« Tout cancre qu'il était, il avait néanmoins réussi tous ses examens jusqu'au lycée mixte d'Akbou où ils avaient*

---

[1] *Ibid.*, p. 17

[2] Nous avons déjà souligné ce point dans notre chapitre précédent.

[3] YACINE, Kateb,. *op.cit.*, p. 148.

[4] ACHERCHOUR. *Idem*, pp. 75-76.

formé une troupe théâtrale masculine (son rayon c'était les monologues !) »[1] . Chose surprenante Kateb Yacine dessine presque le même destin pour son personnage : « *Rachid* […] *s'adonnait à l'art dramatique. Trois mois après, il recevait à domicile une créature égarée par son impresario ; le théâtre arabe manquait terriblement d'actrice. Rachid tira Oum el-Azz de la prostitution pour la présenter comme vedette de sa troupe naissante* »[2]. Les analogies entre ces deux personnages sont fortes surtout que chacun d'eux se lie d'une façon ou d'une autre à une prostituée, c'est alors que *Nadra* (abandonnée par son père dans la ville de Constantine devient prostituée dans la ville d'Akbou) apparaît comme la doublure d'*Oum el-Azz* qui est également une prostituée (égarée par son impresario).

Une autre similitude peut être établie entre deux autres personnages, il s'agit du *vieux coiffeur* pour El-Madi Acherchour et *Si Khelifa*, lui-même coiffeur pour Kateb Yacine. Dans les deux cas, la même admiration est perceptible dans les propos des deux narrateurs des deux ouvrages envers ces deux personnages puisqu'ils (le *vieux coiffeur* et *Si khelifa*) possèdent un savoir particulier ; le premier connaît l'histoire de la ville[3] et la lui relate, pour le deuxième, ce sont ces connaissances qui forcent son respect : « *Sa prudence et son audace, sa sagesse et sa fantaisie se mariaient si bien ! Libre et discipliné, coiffeur, penseur, organisateur, sexagénaire ! J'éprouvais une admiration croissante pour Si Khelifa* »[4] .

4.3. Aspects formels

Les ressemblances entre l'œuvre de Acherchour et celle de Kateb Yacine ne s'arrêtent pas au seul aspect des personnages, et à peu de choses près, à leur destinée mais à la manière même dont l'œuvre est construite (Nedjma). En effet, si Kateb Yacine a élaboré son livre avec comme principale

---

[1] *Ibid.*,pp 76

[2] YACINE, Kateb . *op.cit.*, p. 149

[3] Nous avons évoqué ce fait dans notre premier chapitre

[4] YACINE, Kateb, . *op.cit.*, p. 221

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

caractéristique une chronologie brouillée, une multiplicité les points de vue narratifs (la narration est partagée entre un narrateur extérieur et les quatre personnages principaux), une construction circulaire soulignée par le retour littéral de la séquence initiale dans les dernières pages du livre, le tout morcelé, divisé en six parties, qui se subdivisent en douze chapitres ou séquences, plus ou moins brèves, parfois limitées à une demi page avec une numérotation de I à XII de ces fragments, *Lui, Le Livre* adopte presque la même la même configuration.

Nous nous contentons de signaler pour le moment cette analogie formelle entre ces deux œuvres car nous nous proposons de l'étudier sous le titre d'Ecriture fragmentaire dans le dernier chapitre de notre étude.

Conclusion partielle 2

D'une façon générale, et comme on vient de le voir, on ne peut franchement pas parler de coïncidences quand on rencontre autant de proximités entres ces personnages. Nous sommes presque à la limite du plagiat Il apparaît qu'Acherchour a volontairement repris les mêmes caractéristiques des personnages de Kateb Yacine pour les transformer légèrement ; une espèce d'hommage peut-être envers un grand écrivain algérien.

Conclusion

Avant d'entamer un récapitulatif, dans cette conclusion, il faut peut-être signaler qu'il y a dans ce « roman » ce que Gérard Genette appelle la métatextualité, car comme nous l'avons déjà écrit, le texte qui inaugure le « roman » et qui porte le titre suivant : *Ajoutez tout cela*, fonctionne à la fois comme une préface à l'oeuvre (paratexte) et une explication réflexive sur un projet littéraire (métatexte) amplifiée dans les passages écrits en italique. Mais toutefois un doute s'installe car ce premier texte n'est nullement signé.

Est-ce Achercour qui a rédigé cette préface ? Si c'est lui pourquoi n'a-t-il pas signé par son nom et prénom ? Ou bien est-ce que c'est ce « personnage-érivain » qui l'a écrite ?

Selon Genette une préface est « *toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède*[1]». Partant de cette définition, on comprend dès lors que l'avertissement (non signé d'ailleurs) que nous avons signalé à la page 13 de notre travail fonctionne également comme une préface. En outre, Genette distingue la « préface authentique[2] » dont l'auteur est réel de la « préface fictive[3] » qui est l'œuvre d'un auteur fictif. Dans notre situation, nous pensons qu'il s'agit d'une préface fictive rédigée par ce personnage qui est en train d'écrire un livre, et cela est justifié par le fait que l'injonction *Ajoutez tout cela* est répétée plusieurs fois à l'intérieur du « roman »

En ce qui concerne, maintenant, toutes les similitudes que nous avons repérées, il apparaît qu'il s'agit clairement d'un rapport d'hypertextualité. Une relation de dérivation s'est effectivement établie entre notre corpus (l'hypertexte) et trois autres textes qui constituent son hypotexte: le conte de

---

[1]GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, (Coll. Poétique). 1987, p. 150.

[2] GENETTE, Gérard *Seuils*. *op.cit.*, p. 166.

[3] GENETTE, ibid.

Zelgoum, *Nedjma* de Kateb Yacine et enfin *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner.

Nous avons été amené à découvrir que concernant le conte de *Zelgoum*, il s'agit d'un véritable travail de récriture, que pour le deuxième hypotexte (*Le Bruit et la fureur*) il est surtout question d'une entreprise de parodie, et quant au roman de Kateb Yacine, nous hésitons à employer le terme de parodie utilisé par Genette car il est chargé d'un sens négatif, d'ailleurs étymologiquement, il signifie : « […] *ôde, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté », d'où parôdia, ce serait le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant –en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie »*[1]. La parodie est donc une transformation d'un texte dans un but ludique. Il est clair que dans cette situation le concept ne convient guère car nous n'avons repéré aucun aspect ludique dans le travail de transformation d'El-Mahdi Acherchour. Alors, à la place de parodie nous préférons parler d'une imitation, au sens où l'auteur souhaiterait faire simplement un clin d'œil à un célèbre écrivain, dramaturge et poète.

[1] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré. op.cit.* p.20

Chapitre III

Mélange des genres

Introduction

L'approche générique a presque toujours conduit à une impasse méthodologique qui jusqu'à maintenant n'a pu être surmontée. Les débats théoriques sont, à ce sujet, nombreux et leurs résultats sont loin de nous satisfaire puisqu' une classification rigoureuse et stable des genres littéraires semble encore obsolète. Pourtant, il faut bien admettre que si les genres dépendent d'abord du choix des auteurs conditionnés eux-mêmes par les genres cultivés à une époque donnée, il est aussi intéressant de signaler qu'ils dépendent également de l'attitude et du jugement du lecteur. Celui-ci procédant par intuition ou par une simple reconnaissance de certaines caractéristiques relatives à tous les genres littéraires ne s'embarrasse pas de catégoriser les œuvres. Néanmoins, une énorme difficulté se profile malgré tout quand certains textes se jouent de leur généricité et multiplient en leur sein les genres littéraires. Brouillant ainsi leur identité, beaucoup d'œuvres surtout celles dites modernes deviennent inclassables. Il y a véritablement une tendance très actuelle à l'indécision générique et au refus des genres mais cette tendance n'est pas aussi nouvelle qu'on voudrait bien le croire ; Maurice Blanchot, Dans *Le Livre à venir*, prédisait à la littérature un avenir *«loin des genres, en dehors de rubriques prose, poésie, roman»*[1].

Nous sommes confronté dans notre corpus à la présence et au mélange de quatre genres littéraires : le conte populaire kabyle, la poésie, l'essai et le théâtre en somme comme beaucoup de romans notre corpus est un récit polymorphe. Mais nous souhaiterions d'abord nous interroger sur cette écriture fragmentaire qui a l'air de dominer le « roman » d'Acherchour et à laquelle nous n'avons pas arrêté de faire à chaque fois allusion.

[1] BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959

1. Ecriture fragmentaire

Notre précédente analyse nous a révélé une grande volonté de notre auteur d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac pour traduire une réalité probablement assujettie aux désordres de tous genres. Ce qui a vraisemblablement engendré cette forme particulière d'écriture qui rompt avec le récit-fleuve linéairement compact.

L'objet de cette nouvelle étape d'étude est d'interroger les diverses stratégies par lesquelles le fragmentaire s'impose dans notre corpus et de saisir les enjeux qui le sous-tendent.

1.2. Définition de l'écriture fragmentaire

Pascal Quignard compare la fragmentation à

> *ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois.*[1]

Dans *Le Plaisir du texte*[2], Roland Barthes montre comment l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique capable de conduire au délire de la forme, car l'écriture est le lieu où se déploie l'expérience profonde de la liberté.

Sans doute qu'il se joue, au niveau de l'écriture, une révolution de déstructuration qui fait éclater les frontières du genre romanesque, en procédant à un émiettement continu du récit et à une implacable violence exercée sur la forme.

> *On sait que le geste de la fragmentation comme brisure est un geste moderne qui se traduit dans la représentation du réel et dans l'écriture elle-même.*
>
> *Mais la fragmentation moderne apparaît également dans le rapport à la traduction qui est littéralement mise en éclats dans les pratiques de*

---

[1] QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier : Fata Morgana, 1986, p. 48-49.

[2] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, (coll. «Tel Quel), 1973.

l'hypertextualité. La fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre réécriture[1]

C'est ce que nous avons déjà démontré dans notre deuxième chapitre, où notre auteur, plus qu'un travail de transformation fragmente principalement deux textes, celui *Zelgoum* et celui de Kateb Yacine (*Nedjma*).

1.3. Une organisation fragmentaire

La construction du « roman » *Lui, Le Livre* comme nous l'avons déjà signaler, ne peut en effet que désorienter le lecteur car sa chronologie est brouillée, et les points de vue narratifs sont multiples. D'un point de vue strictement formel, le texte d'Acherchour contient d'abord deux « romans ». Le premier est divisé en neuf parties qui certaines d'entre elles se subdivisent en trois[2] ou sept[3] séquences (numérotés de I à III et de I à VII redessinant ainsi à chaque fois un recommencement). Cette construction circulaire est soulignée par le retour littéral de quelques séquences initiales dans les dernières pages de ces mêmes chapitres (à titre d'exemple on signalera cette formule qui ouvre et qui clôt le chapitre *Le rôle du chien, « Entre lui et moi, croyez-moi, c'était »*. Quelques récurrences (la valise qui passe de mains en mains et qui se retrouve dans le deuxième roman, quelques phrases sont aussi répétées comme une obsession) imposent cette circularité, donnant le sentiment d'un *récit tabulaire* ou plutôt de *récits tabulaires* qui se superposent grâce à une construction est éclatée.

1.4. Y a-t-il une esthétique du fragmentaire ?

On vient de voir que la répétition de fragments dans un notre corpus, ajoutée à une utilisation spécifique de la typographie, provoque un effet de circularité dans le récit. Ces procédés font tourner le texte sur lui-même. Mais, en quoi

---

[1] RABAU, Sophie, *« Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar »*, dans Ricard Ripoll (sous la dir. de), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 31.

[2] Il s'agit du chapitre *Parce qu'en ce récit, partir*

[3] Il s'agit du chapitre : *Le rôle du lion*

l'écriture fragmentaire peut-elle faire sens ? Jean-Philippe Miraux dit à propos de l'écriture de Maurice Blanchot que : *« La fécondité sémantique significative des fragments est […] issue de leur concomitance, de la nécessité de les prolonger, enfin de l'interstice qui les sépare »*[1]. Ce qui revient à dire, que le fragment, même isolé reste lié à ce qui le précède, et suppose une continuité. Le sens se libère, non dans ce qui est dit mais justement, il se sacralise dans le *non-dit,* dans l'absence, dans le silence. C'est ce que Acherchour confirme en parlant de son projet littéraire : *« des vents retenus au pied de ce mystère ancestral* […] *c'était avant tout une question de silence si reclus au tunnel où le dernier ancêtre de ma voix agonisait »*[2]

Le deuxième « roman » est lui aussi subdivisé en neuf chapitres, seulement le traitement qu'en fait l'auteur est différent car la circularité est ici absente au profit d'une linéarité, néanmoins tous les récits racontés sont inachevés.

1.5. L'effet-recueil

Le morcellement du récit en petites unités narratives auquel nous venons de faire allusion, indique que le « roman » pris dans sa totalité a une structure de double fragmentation : d'abord, un premier niveau constitué, selon les termes de notre auteur, de deux romans ; ensuite, un deuxième niveau avec la répartition des deux récits en chapitres (au nombre de neuf pour chacun des deux « romans ») avec des titres qui n'entretiennent aucun rapport entre eux et donnent même l'impression d'un recueil de textes épars. Mais pourquoi donc une telle démarche ? Nous sommes tenté de croire qu'Acherchour s'assigne comme objectif de contourner le « roman-fleuve » pour offrir une perception dynamique de l'histoire sous forme d'instantanés, de recueil. C'est croire qu'il a adopté la technique du montage cinématographique. En effet, un nombre important de métarécits repérés ne sont que situationnels, provisoires, contingents et temporaires, et ils n'ont pas l'air de prétendre à une quelconque

---

[1] MIRAUX, Jean-Philippe, *Maurice Blanchot, Quiétude et inquiétude de la littérature.* Paris : Nathan, 1998. (coll.128). p. 98

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p 101

Rapport-Gratuit.com

universalité, la vérité, la raison, et la stabilité. Il semblerait que le texte est construit comme un montage laissant une part essentielle à l'aléatoire à l'inachèvement au sens où Jean-Yves Tadié[1] les entend

2. De la fiction à l'essai :

2.1 Définition de l'essai

On accorde communément à Montaigne le fait d'avoir introduit dans le champ de la littérature française le terme « essai » avec justement la publication en 1580, de son célèbre ouvrage intitulé simplement *Essais.*

Mais quand il s'agit de le définir cela semble déjà hasardeux, d'ailleurs les dictionnaires que nous avons consultés témoignent d'un flou sur le sens précis à donner à ce genre littéraire. Pierre Glaudes et Jean-François Louette soulignent dans leur ouvrage intitulé *L'Essai* le fait que jusqu'au XIXe ce genre littéraire reste encore mal défini *« aux frontière imprécises, que l'on circonscrit approximativement par exclusion des autres genres »*[2]. Ces deux théoriciens s'appuient même sur la définition du *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse pour montrer le flou et l'approximation qui l'entoure :

> *Les écrivains donnent souvent le nom d'Essais à des ouvrages dont le sujet, la forme, la disposition ne permettent pas de les classer sous un titre plus précis, dans un genre mieux déterminé.*

On voit bien que le genre essai est défini « en creux », en exclusion des autres genres littéraires. Néanmoins, Irène Langlet en donne une définition assez satisfaisante. Elle qualifie d'essai une œuvre

> *de style très libre, traitant d'un sujet qu'elle n'épuise pas, et par extension, ouvrages faits d'articles en général courts, vifs et variés, plus ou moins artificiellement réunis sous un titre général*[3]

---

[1] TADIE, Jean-Yves, *Le roman au xx siècle*. Belfond, 1990. (Coll. Agora). Pp. 112-124

[2] GLAUDES, Pierre et LOUETT , Jean-François. *L'Essai. Paris : Hachette.* p. 87.

[3] LANGLET, Irène, « Essai » in *Dictionnaire International des Termes Littéraires :* http://www.ditl.info/arttest/art1621.php

Eric Bordas et Claire Barel-Moisan complètent cette définition et annoncent que

> *L'essai apparaît […] dans la tradition du genre délibératif, comme un lieu ouvert aux idées et au débat. Texte de prose, qui n'accueille que marginalement fiction et poésie, sans totalement les exclure toutefois, il se définit par son orientation argumentative et éventuellement polémique*

L'essai, au travers de ces quelques définitions, apparaît comme un texte libre qui permet d'exprimer des idées et des opinions de façon subjective mais cohérente, il est un genre foncièrement libre, mais difficilement identifiable sur le plan formel. Néanmoins, nous retiendrons comme principaux critères d'identification de l'essai dans notre corpus les éléments suivants :

a- L'expression d'une subjectivité

b- Caractère polémique des idées développées

Soulignons au passage, que l'essai ne participe pas à la diégèse, en ce sens qu'il ne raconte rien, ce qui crée, bien évidemment, un déplacement de la narration vers le discours.

Nous avons donc repéré dans notre corpus, en suivant les enseignements ci-dessous, quelques fragments relevant de l'essai, des réflexions libres sur deux sujets principaux : la religion et l'écriture.

Il faut néanmoins préciser que le mode d'apparition des fragments relevant de l'essai se fait essentiellement sur le mode de la digression. Les personnages auxquels incombe cette charge de transmettre cette parole, durant leur monologue, passent d'un souvenir à un autre et délivrent ces fragments d'essai.

2.2 Subversion du discours religieux

En parcourant le texte d'Acherchour, on ne peut s'empêcher de constater qu'il se joue parfois de façon solennelle et parfois de manière ironique du discours religieux. En effet, certains fragments du texte, et même s'ils ne sont

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

pas trop étayés, s'adressent et se dressent comme une critique acerbe contre le discours religieux, contre certains aspects de l'Islam. Quand le narrateur-personnage déclare :

> *Je fais fuir les prières et les oiseaux de telle sorte qu'ils n'outrepassent pas la foi que j'ai en ma liberté* […] *Ce serait comme si mes mots étaient l'inverse d'un long verset. Quant à la main de Dieu, elle n'a que la vanité pour me montrer le droit chemin vers la Mecque.*[1]

Ou bien quand, *le vieux coiffeur* prend la parole pour relater l'histoire de la ville

> [...] *les premiers (ils étaient une dizaine) s'installèrent à la lisère de la Forêt* […] *La première fois qu'ils avaient vu le grotte où Mehamed Rassoul, grand saint fondateur de ce lieu saint et grand vengeur devant l'Eternel, avait été conçu […] et tous ces lieux* (découverte d'autres villes par un voyageur[2]) *étaient des histoires qu'one ne raconte pas au monde, le silence qui les habite est une grotte où même les paroles du Prophète (ou celles de cheikh Mehamed) ne résonnaient pas. Amen.*[3]

Ces quelques passages sonnent bien comme une subversion de l'Islam. L'énonciateur du premier passage refuse d'hypothéquer sa liberté en acceptant et en embrassant la religion. Et cela, est encore plus évident dans le deuxième fragment (même si ce n'est plus le même énonciateur) quand on se rend compte qu'il y a un jeu malicieux sur le nom de ce fondateur de la ville. En effet, le nom *Rassoul,* en arabe veut dire justement le messager, le prophète, et Mehamed n'est qu'une variante, une légère transformation du nom de *Mohamed*, allusion faite bien sûr au prophète des musulmans. Ce bref récit, en réalité subvertit le récit qui retrace la fondation de la Mecque.

Un autre passage plus éloquent encore, et construit sur le ton de l'ironie, peut être cité. Il s'agit d'un narrateur-personnage illettré et inculte qui nous relate ses souvenirs à propos de *Da Malek,* qui parait-il *« a dévoré tous les*

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem,* p 42.

[2] C'est nous qui précisons

[3] ACHERCHOUR. *Idem,* p 53.

livres parlant de Dieu et de Son Enfer »[1]. Ce narrateur-personnage jouant naïvement sur une ressemblance entre lui et le prophète (aucun des deux ne sait ni lire ni écrire) remet en cause de ce fait la validité du discours religieux de *Da Malek,* surtout quand celui-ci ne voulait pas expliquer, un jour, à *Da Malek Akhouni « pourquoi les hommes une fois admis au paradis, avaient droit à des femmes, des dizaines, et pourquoi l'inverse n'était pas admis »*[2]. Et à notre personnage de donner son opinion en ces termes *« Je ne sais pas s'il existe dans les livres qu'il lisait* (Da Malek)[3] *cette sacrée chose, cette fatalité qui nous attachait depuis la naissance de nos sens à la sensualité divine des femmes. Tu les vois, tu dis que ce sont elles le Paradis. Si tu restes un temps sans les voir, ce serait ça l'Enfer »*[4]

Comme on le voit dans ces quelques fragments, la religion ou du moins certaines croyances sont remise en cause. (Nous pensons en disant cela à la récompense des fidèles qui seront accueillis au Paradis, allusion faite aux vierges)

Nous pouvons encore citer d'autres passages qui illustrent cette subversion du discours religieux et de la religion mais nous nous contenterons de ce que nous venons dire tout en soulignant que c'est un fait bien ancré dans le « roman » d'Acherchour.

2.3 L'écriture entre réflexion et réflexivité

Par le choix, peu commun du titre, *Lui, Le Livre,* Acherchour, a l'air de proposer une réflexion sur son livre, *le livre à venir*, une sorte de réflexion et de réflexivité . L'occasion pour lui de justifier son projet littéraire. Le premier et le troisième chapitre, déjà éloquents par leur intitulé (*Parce Qu'en ce récit, partir* et *Au-delà de ce récit*) semblent être voués à expliciter les raisons de ce projet littéraire où le narrateur en justifiant certainement son style obscur,

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p 144

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p 145

[3] C'est nous qui précisons

[4] ACHERCHOUR. *Idem*, p 145

exprime véritablement son besoin d'écrire : *« Si j'ai des hennissements ou des rugissements à la place des mots, ce n'est pas une atteinte aux droit des mots. Mais une migration ordinaire. Un rôle obscur »*[1]**.** Une façon de se mettre aussi au diapason avec tous les autres écrivains qui ont à peu de chose près le même rapport avec l'écriture. Acherchour conçoit aussi l'écriture, plus qu'un besoin, mais comme une preuve et une affirmation de son existence. Le rapport à la vie se dessine dans cette phrase : *« je pense à la migration. Vers ce récit. Donc j'existe »*[2]. On aura noté le rapprochement avec la célèbre formule de René Descartes. En somme, notre auteur, veut peut-être nous dire que comme n'importe quel homme de lettres, lui-même ressent foncièrement ce besoin d'écrire, écrire seulement comme pour assouvir un désir *: « je ne sais pas … à … à … me… me …taire, non, à reprendre le fil de n'importe quelle histoire, ma minable fée ou la tienne, n'importe quoi que tu peux, pourvu que ça … ça …raconte, ça parle, parle et parle »*[3]. Mais l'écriture est perçue comme un exercice difficile, rude et pénible. ([…] *convaincu d'en finir avec le pire, le livre*[4]). Voilà donc le lien persistant entre l'auteur et l'écriture ; un tiraillement entre la difficulté et le besoin de se réaliser.

L'auteur explicite également, grâce à un autre personnage-narrateur l'intérêt qu'il porte aux contes populaires. Une réflexion certes pas nouvelle ni subversive d'ailleurs mais nous la citons tout de même car comme nous l'avons déjà signalé le texte a montré un attachement important aux contes

> *Ils l'inventèrent* [Légende du glorieux Arezki][5] *comme si la vérité, cet insupportable support, ne servait plus à rien, vraiment à rien sinon à peser quelque légende et tout ce qui aurait le poids de celle-ci*[6]

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 42.

[2] *Ibid.*, p. 48.

[3] *Ibid.*, p. 31.

[4] *Ibid.*, p. 23.

[5] C'est nous qui précisons.

[6] *Ibid.*, p. 120.

Dans ce court fragment, le personnage-narrateur se demande et répond en même temps sur le pourquoi de l'invention de certaines légendes et contes.

A travers ces quelques pensées éparses, proposées dans des paragraphes digressifs Acherchour pose, dans son livre, une réflexion sur l'écriture comme principe esthétique, et envisage le roman comme présentation de la production textuelle.

3. Allégement des canons du roman

Qualifié par les théoriciens de la littérature d'épopée en prose, le roman a été finalement mal défini ou simplement négligé puisque, très vite, il a été classé comme genre mineur. Néanmoins, avec les travaux de Bakhtine et de Gérard Genette, une place lui a été enfin accordée. En revanche, le genre romanesque reste tout de même le lieu de multiples expérimentations, et c'est peut-être à cause de cela qu'il demeure un genre aussi fuyant.

Le roman, comme nous l'avons précédemment signalé, serait un dérivé de l'épopée dans la mesure où d'Aristote à Boileau son existence propre ne semble pas être reconnue car il est même absent des multiples arts poétiques du XVIe et du XVIIe siècle. Dans L'*Art poétique*, Boileau se cantonne à quelques mentions satiriques. Honoré de Balzac, qui fait figure de législateur de la République des Lettres, constate la non régularité inhérente au genre

> *J'avoue bien qu'en quelques endroits il y a quelque chose […] qui n'est pas entièrement dans la sévérité de nos règles ; mais on m'a assuré que les Romans ne sont pas ennemis des ces Beautés, et que tout ce genre d'écrire est hors de l'étendue de notre juridiction*[1]

Son existence tardive, par rapport aux autres genres théorisés, a certainement permis au roman d'échapper à la conceptualisation stricte sur laquelle se fonde la critique occidentale des genres, il s'est donc affranchi des règles prédéfinies et appartient de ce fait à la littérature non savante puisqu'il n'a pas de tradition antique, il est une forme libre, un art de liberté. Le roman

---

[1] Balzac cité par Camille Esmein « *L'invention du roman français au XVII*e *siècle* », Loxias ; Loxias 10 Doctoriales II, . http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=130

s'est s'adapté aux époques et s'est approprié les caractéristiques d'autres genres. Il a utilisé allégrement l'épopée, le lyrisme, les techniques théâtrales, la lettre, la philosophie. Il s'approprie la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours. Il est à la fois fable, conte, chronique, idylle, histoire, prologue. Le roman s'inscrit irrémédiablement dans l'esthétique de l'originalité. Mais en même temps c'est peut-être tout cela qui a toujours fait sa complexité. Et avant d'explorer cette dite complexité générique du roman, revenons tout d'abord à son origine et à son lien avec l'épopée. Georg Lukacs, théoricien de cette idée, nous explique que Don Quichotte constitue la « transition » parfaite entre l'univers épique et l'univers du roman « moderne »

> *Ce n'est pas un hasard historique si Don Quichotte fut conçu comme parodie des romans de chevalerie, et la relation qui l'unit à eux dépasse le plan de l'accident*[1]

Il s'agit d'un moment où les romans de chevalerie ont perdu leur fonction, leur raison d'être historique.

Le roman est ainsi envisagé comme un échappatoire au dogme médiéval, c'est ce qu'a noté Julia Kristeva

> *Nous considérons comme roman le récit post-épique qui finit de se constituer en Europe vers la fin du moyen âge avec la dissolution de la dernière communauté européenne, à savoir l'unité fondée sur l'économie naturelle fermée et dominée par le christianisme*[2]

Michel Raimond va dans le même sens

> *A chacun sa vérité. Le roman sonne le glas de la vérité révélée ; il annonce une sagesse liée à la relativité et à l'incertitude. Pas de meilleur remède contre les fanatismes*[3]

---

[1] LUKACS, Georg. *La théorie du roman*. [1920]. Paris : Gonthier, 1971.p 96

[2] KRISTEVA, Julia. *op.cit*., p.16

[3] RAIMOND, Michel. *Le Roman*, Armand Colin,1988, p.182

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Relativité et incertitude, voici donc les deux mots qui peuvent le mieux résumer le genre romanesque car une définition satisfaisante du roman semble difficile puisque celui-ci n'arrête pas d'évoluer. En effet, quels sont les critères qui peuvent le mieux rendre compte de son essence ? Bakhtine nous fait remarquer que

> *Les chercheurs ne réussissent pas à dégager un seul indice précis et stable du genre romanesque, sans faire une réserve qui, du coup, réduit à néant cet indice*[1]

J-M. Schaeffer considère le roman comme

> *« classe textuelle unie par des liens généalogiques, si on veut bien admettre que la logique générique du roman n'est déterminée ni par des normes constituantes (comme le sont les actes de langage) ni par des normes régulatrices (comme par exemple les formes poétique fixes.)»*[2]

Ce déni du roman n'est pas l'apanage de la fin du XIXe siècle mais perdure jusqu'à l'époque qui voit fleurir de nombreux récits poétiques ; il est ainsi toujours décrié, pour sa frivolité, son caractère artificiel, et son réalisme dans le *Manifeste du surréalisme* publié en 1924 :

> *Si le style d'information pure et simple […] a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amusent à mes dépens. On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre en été ? Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur […]. Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de*

---

[1] BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978.p .446.

[2] J.-M. SCHAEFFER, http ://www.vox-poetica.org /t/Le romanesque/htm.

me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.[1]

En effet, au XXe siècle, certains romanciers remettent en cause les fondements du récit romanesque, l'intrigue, l'espace le temps et les personnages subissent dès lors un nouveau traitement.

De par sa plasticité, le roman étend son domaine en annexant les autres genres littéraires : épopée, satire, pamphlet, théâtre ou bien encore la poésie. Il ne se fixe pas de règles et les romanciers préfèrent s'engager dans des voies toujours nouvelles et soumette ainsi le roman à une incessante transformation.

Notre corpus, comme nous l'avons déjà laissé entendre, ne se laisse justement pas catégoriser. Il s'affiche comme roman mais après juste une première lecture, n'importe quel lecteur se perd très vite car il ne peut retrouver les codes romanesques auxquels il s'est habitué. Ce qui nous amène à nous demander quel traitement l'auteur fait subir à son roman ?

Pour cette partie d'analyse nous nous inspirerons principalement du travail de Jean-Philippe Miraux[2] à propos de Maurice Blanchot

3.1 Les personnages

Un personnage est un « être de papier », une création textuelle, un être imaginaire fabriqué et décrit par un auteur. Philippe Hamon le définit comme une *« construction progressive, une forme vide que viennent remplir différents prédicats »*[3]. En effet, traditionnellement par le biais de portrait physique ou moral, les auteurs construisent leurs personnages et tentent ainsi de les rendre réels, proches du lecteur, à la manière de Balzac qui voulait « faire concurrence

---

[1] BRETON, André : *Manifeste du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1972. (Coll. Idées), p. 15-16.

[2] MIRAUX, Jean-Philippe, *Maurice Blanchot, Quiétude et inquiétude de la littérature.* Paris : Nathan, 1998. (coll.128).

[3] HAMON, Philippe *« Pour un statut sémiotique du personnage »,* in *Poétique du récit,* éd. Du Seuil, coll. « Points », 1977

à l'état civil ». Mais, s'agissant de notre corpus, les personnages ne sont pas suffisamment décrits, leur épaisseur (âge, traits physiques, traits moraux) est réduite au strict minimum (emploi juste du nom pour certains personnages, d'autres sont désignés par le nom de leur métier, ou par une particularité physique), ce qui empêche le lecteur de les imaginer. Pour les décrire, l'auteur se contente de quelques adjectifs qualificatifs, et quelquefois même certains personnages ne sont même pas nommés, une sorte de présence en défaut programmée dès la préface (*Il y trouvera* […] *des êtres en chair et en os souvent osseux ; retranchés dans la chair des signes…*[1]). L'absence de nom d'un quelconque personnage interdit au lecteur d'établir un rapprochement avec le monde réel et l'oblige par conséquent à se concentrer uniquement sur le texte. L'évolution, le parcours, les actes des personnages deviennent donc secondaires devant le déroulement du seul texte. En effet, un personnage est censé agir, il se définit aussi par ce qu'il fait, mais tous les personnages que nous avons recensés, ne peuvent correspondre aux fonctions déterminées par Vladimir Propp. Nous ne pouvons conférer à aucun personnage aucune de ces fonctions et pour cause l'intrigue est absente et si dans l'un des innombrables récits qui constituent les deux « romans » l'un d'entre eux essaie de construire une quelconque intrigue il est frappé d'inachèvement ce qui rend impossible toute tentative de classification des personnages comme c'est le cas dans le récit intitulé *Le Premier*[2] où on assiste doucement à l'apparition d'un personnage (l'aîné des fils de Zelgoum) qui décide de partir à la recherche de quelque chose de plus précieux que la vérité. Voilà ce qui pourrait être les prémices d'une histoire bien élaborée mais aucune suite ne sera donnée, le personnage ne réapparaîtra pas, à peine sera-t-il cité un peu plus loin par un personnage.

Même le modèle *actantiel* de Greimas trouve ici ses limites. En effet, les pôles *destinateur, destinataire, adjuvant, opposant, objet et sujet* qui

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 8

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, pp 109-114

Rapport-Gratuit.com

constituent ce schéma sont dérisoires dans la mesure où ils ne peuvent accueillir en leur sein aucun de nos personnages étant donné que pratiquement aucun n'exprime l'objet de son désir. En somme ils ne sont pas des personnages agissants ce qui annule de fait l'intrigue.

3.2 Viduité de l'espace

La description des lieux est un élément essentiel de la représentation narrative car elle permet au lecteur d'identifier l'espace où l'action se déroule, c'est ce qu'on appelle *topos* («lieu de l'action»). Pour Jean-Pierre Goldenstein[1], il s'agit de répondre à trois questions pour mieux cerner la notion d'espace : Où se déroule l'action ? (Pour rendre compte de la géographie du roman). Comment l'espace est-il représenté ? (Pour examiner les techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace). Pourquoi a-t-il été choisi ainsi de préférence à tout autre ? (Pour comprendre les fonctions de l'espace romanesque). La description des lieux est, elle aussi comme celle des personnages, réduite au minimum, une absence de précisions tangibles qui empêche justement l'identification des lieux, d'ailleurs dans *Lui, le livre,* la ville n'est même pas nommée ; à peine est-elle désignée par quelques uns de ses éléments constitutifs (*trois ponts, hôtel, gare, la-rivière-sans-nom-sans-eaux, café, rue du 1er Novembre*) et quand les personnages nous entraînent vers d'autres lieux, d'autres villes (Alger, Constantine, Akbou) c'est pour être confronté au vide par l'absence absolue de description. Le deuxième « roman » subit à peu de choses près le même traitement puisque les différents récits qui le constituent se déroulent dans des villages seulement nommés, géographiquement impossibles à situer.

D'une manière générale, on pourrait croire que le traitement que subit l'espace par sa description minimaliste tend à rendre le vide présent. Il s'agit ici de ne dire que le strict nécessaire pour peindre ces lieux, ce qui n'empêche pas le lecteur de les imaginer, même s'il est question d'espace de

---

[1] GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman,* Bruxelles : Duculot, 1983. p 89 cité par Christine Achour. *op.cit.,* p 210

dépouillement. Les lieux paraissent donc vides, chambre d'hôtel, ou maison, rien ne semble meublé ces endroits, en somme, ils deviennent neutres, ils sont présents mais pas suffisamment décrits pour permettre une reconnaissance.

3.3 Absence d'intrigue

Yves Reuter[1] propose dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du roman* de scinder l'approche du roman ou du récit en trois temps distincts : la fiction ou la fable (*est l'histoire telle qu'on peut la résumer ou raconter*), la narration (*est la manière dont on raconte la fiction*), la mise en discours (*est la manière dont on transmet stylistiquement la fiction ou la narration*).

Si l'on considère cette tripartition, on se rend compte rapidement que dans notre corpus la fable est absente ou dans certains cas elle est soumise à l'inachèvement. En effet, le lecteur assiste à l'apparition de beaucoup de personnages mais il ne s'agit que d'apparition en ce sens qu'ils sont juste présentés ; leur passé, même de manière éparse et éparpillée, est raconté. On se confronte donc à une véritable absence d'événements comme si le but était non de raconter une histoire mais plutôt de raconter plusieurs histoires de plusieurs personnages sans pour autant comprendre leurs motivations et leurs buts. Ainsi, dans le premier « roman » *Lui, Le livre* où nous avons repéré sept récits emboîtés[2] les événements narrés retracent à peine le passé de quelques personnages, bribes d'histoire, instants de vie, mais aucune intrigue centrale ne les unit. Le personnage principal (il n'a pas de nom) quitte sa ville, part à Alger et y revient quelques années plus tard. Pourquoi part-il ? Pourquoi revient-il ? Rien ne se sera divulgué. Encore, plus édifiant, dans le chapitre *Jeu de l'Absent*, un crime a été commis mais on ne connaîtra même pas la victime ni les raisons de l'assassinat ; un jeune coiffeur est témoin du crime, pourtant il ne révélera absolument rien ou du moins le lecteur ne le saura pas. On pourrait

---

[1] REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman,* Bordas, 1991 cité par Jean-Philippe Miraux *.op. cit.*, p. 72

[2] Page 33 de notre travail.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

encore citer d'autres exemples pour illustrer cet état d'inachèvement mais il nous semble que c'est inutile car nous l'avons déjà signalé à la page 33 de notre travail. Il nous reste qu'à dire qu'en raison de cette absence d'une intrigue centrale autour de laquelle traditionnellement les personnages évoluent, ce premier « roman » souffre d'une impossibilité de fonder une narration en abolissant toute linéarité.

Quant au deuxième « roman » *L'Autre, l'autre livre,* et même si on revient à une narration plus traditionnelle, tous les récits qui le composent souffrent eux aussi d'inachèvement. Chacun des chapitres commence d'une façon plus commune mais au moment justement où on doit s'attendre à une quelconque perturbation pour déclencher des péripéties, l'histoire se termine sans se terminer. L'auteur laisse toutes ses histoires en suspens et trahit de ce fait l'attente du lecteur. La narration est donc perturbée d'autant plus que le traitement du temps (les prolepses, les analapses et l'emboîtement des récits) bouleverse totalement la compréhension des événements. En effet, même si le lecteur rencontre énormément d'indicateurs de temps, au lieu de l'aider à retracer la chronologie des événements, ils le brouillent car il ne peut comprendre à quelle période les événements se réalisent. La seule chose que l'auteur laisse entendre c'est que l'histoire se passe dans l'Algérie d'après guerre mais force est de constater que la durée n'est pas du tout mesurable.

3.4 Dialogue suspendu

Le dialogue entre les personnages permet traditionnellement aux auteurs de consolider leurs différents protagonistes et en même temps de faire avancer l'intrigue. C'est aussi, l'occasion de définir les contours psychologiques de ces mêmes personnages en leur accordant notamment une façon de parler. Au contraire, dans le texte d'Acherchour, le dialogue bouleverse fortement la communication, il est souvent marqué par la discontinuité, par l'inachèvement. Les dialogues refusent d'être le lieu où peuvent se dessiner les projets des personnages puisqu'ils sont marqués d'inanité comme en témoigne ce curieux échange de propos dans un salon de coiffure.

Garçon I, à son ami : Tu n'aurais pas un rasoir ?

Le taleb, au vieux : J'ai oublié de vous dire bonne nuit

Le chien, déchaîné : (…)

Garçon II : Il va nous mordre

Le vieux, au taleb : N'oublie pas de le dire à l'autre. Demain, à l'aube. T'as bien compris, attention !

Le chien cherche les deux voleurs. Il ne les trouve pas. La nuit les a sauvés.

Le Vieux, au chien : Où es-tu ? Je découvre la raison pour laquelle j'ai tout donné ; en donnant une partie de moi-même, je découvre la partie que j'ai reçu : Toi, donneur de tout ; moi, ton maître. Où sont-ils ? Où est leur mère ? Où est l'Amant, le Rassoul ? Où est l'âme de cette ville ? Où…[1]

D'abord notons que ce passage est construit comme une scène théâtrale rendue visible par la présence des didascalies, mais chose curieuse, dans cet échange, il y a comme une impossibilité à communiquer le *Garçon I* s'adressant à son collègue ne reçoit pas de réponse, même chose pour le *Taleb* et encore plus pour le *Vieux* qui s'adresse dans une espèce de monologue à son chien. Cet exemple, certes extrême, est symptomatique de l'impossibilité à communiquer qui se dégage de tous les dialogues du texte d'Acherchour. Ils sont paradoxalement l'occasion pour les personnages d'exister et en même temps de s'absenter. Et quand les propos prennent l'allure d'un discours cohérent, ils ne servent ni l'intrigue, ni la psychologie des personnages, ils sont d'une radicale inutilité. Dans ces espaces communicatifs, la communication est exclue, ce qui coïncide à l'effacement des personnages eux-mêmes.

4. Un récit poétique

Pour tenter une approche générique du récit poétique, nous devons au préalable évoquer son contexte littéraire historique. En effet, ce genre, né au début du siècle dernier d'un rejet du roman et d'une omniprésence du lyrisme

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 81

dans la littérature, est un genre foncièrement hybride et donc problématique, c'est pourquoi nous examinerons tout d'abord quels éléments du contexte historique ont engendré un rejet du roman[1] et cette confusion des genres lors de l'apparition de la modernité poétique à la fin du XIXème et au début du XXème siècle.

4.1 Définition du récit poétique

Jean-Yves Tadié définit le récit poétique en ces termes :

> *Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de destruction du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème*[2]

Le récit poétique semble donc, au travers de cette définition, être un genre fondamentalement ambigu. Il apparaît à une époque de remise en cause des genres « conventionnels », c'est-à-dire de la triade lyrique, dramatique, romanesque. En effet, le mouvement symboliste s'est lancé dans la quête d'un genre assemblant, à la fois le narratif et le lyrique, qu'il baptise « roman poétique ». Dominique Combe[3] parle à ce propos d'une « *forme hybride* » qui rassemble le roman et la poésie, et signale au passage que certains auteurs aiment à qualifier leurs œuvres de « roman-poème », ou de « roman-poésie » ou encore à l'image de Butor qui parle de « roman comme poésie ». Cette forte et incontestable intrusion de la poésie dans le champ romanesque est certainement due à l'influence encore dominante du modèle romantique qui conçoit la poésie comme un genre suprême devant englober tous les autres. De plus, faut-il encore le rappeler, le fait que le roman soit toujours à la fin du mouvement symboliste un genre traditionnellement méprisé parce que accusé

---

[1] Nous avons déjà abordé dans notre premier chapitre le crise du roman, nous tenterons donc de compléter ici les informations qui nous semblent importantes à signaler et qui sont en relation avec la poésie.

[2] TADIE, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, Paris : P.U.F. 1978 ; Gallimard, Paris, 1994, p. 7

[3] COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris : Hachette 1992, p. 68-70. (Coll. Contours Littéraires).

d'être « frivole », complété par l'émancipation de la poésie moderne par rapport au vers et aux formes fixes, ont engendré une mainmise de la poésie sur l'ensemble des genres. C'est ce que confirme Jean-Yves Tadié

> *L'ancienne rhétorique, qui distinguait soigneusement les "modes" et les "genres" de la poésie, ne peut plus fonctionner, puisque la poésie devient hautement indéfinissable* [1]

Même si le rejet du roman n'est que le fait de quelques théoriciens qui le considèrent de façon ouvertement négative, le genre romanesque, genre en perpétuelle crise par définition, ne cesse d'évoluer, de se transformer tant à l'époque symboliste qu'à l'époque surréaliste. Toutefois, la libération du vers des contraintes métriques, la tentation du poème en prose d'Aloysius Bertrand, de Baudelaire ou de Rimbaud, avec l'écriture en 1869 des *Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse dans une prose hybride à la fois poétique, romanesque, épique, dramatique et parodique, l'idée d'un genre « total » germe, alliant la forme romanesque tant décriée mais toujours aussi exploitée à une forme poétique qui tendrait à rythmer et à musicaliser la prose. C'est ce qui probablement participe d'une manière générale à ce que certains appellent la poétique de l' « Œuvre total » ou encore le « Livre ».

4.2 Quels critères d'analyse ?

Après ce petit rappel historique, il est maintenant nécessaire de déterminer les critères qui peuvent nous permettre, dans une certaine mesure, de lever le flou entourant traditionnellement la notion de lyrisme. Ces critères nous seront utiles pour confirmer notre hypothèse à savoir que le texte d'Acherchour est vraisemblablement un récit poétique.

Selon Michèle Aquien,[2] le langage poétique peut être caractérisé par trois attributs fondamentaux : le primat du signifiant, l'aspect cyclique et la densité.

---

[1] TADIE, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, Paris : P.U.F. 1978 ; Gallimard, Paris, 1994, p. 70

[2] AQUIEN, Michèle , *Dictionnaire de Poétique*, Paris : Livre de Poche, 1993, p. 24-30.

4.2.1. Le primat du signifiant

L'arbitraire du signe explicité par Saussure supposant une frontière entre signifiant et signifié est annulée par le lyrisme. En effet, dans la poésie le caractère arbitraire du signe est remis en cause car la nature même du signifiant devient un élément important dans la constitution du sens, avec *« une mise à profit de tous les aspects du signifiant, aussi bien phoniques que graphiques »*[1]. De plus, le langage poétique recourt souvent à la polysémie du signifiant : un seul signifiant peut renvoyer à plusieurs sens soit en supportant plusieurs signifiés soit en évoquant d'autres signifiants. Le primat du signifiant permet en outre à la poésie d'échapper à la logique discursive et ouvre la voie à l'invention et à l'expérimentation verbale, voire à l'utilisation de la langue dans le non-sens. En somme, le jeu sur le signifiant est véritablement un élément important du jeu poétique et la métaphore est certainement le meilleur moyen pour surcharger le signifié de sens.

La métaphore reste, effectivement, la figure de style la plus utilisée en littérature parce qu'elle sert à éclairer une idée en la reliant à une autre. Son but est de présenter une nouvelle manière, plus vive, de voir les choses du monde, elle cherche à conférer plus d'expressivité au langage. Mais, dans le texte d'Acherchour, la métaphore s'écarte de cette mission, les rapprochements opérés sont obscurs, les images suggérées sont hermétiques et imperméables comme en témoigne cette soudaine apparition de ce poème libre

toutes les roues

rapprochées en lenteur

traînant par cœur

le jeu du nouveau-né

à long terme

au terme de l'instant

s'écourte l'espoir

---

[1] AQUIEN, Michèle *ibid.*, p. 25

de percer le pneu des mystères

que la poussière regonfle

toute la vie

en récit

l'écrire puis partir

à la longue renaissance

des mots versés dans une phrase

aussi longue

que son agonie

après l'achèvement

de l'Achèvement[1]

Un poème qui sera d'ailleurs intégralement repris et complété un peu loin dans le chapitre intitulé *L'achèvement de la l'Achèvement.*[2] Un texte entier écrit en italique et pour mieux compliquer les choses, rédigé sans aucune ponctuation.

Comment démêler cet amoncellement de mots ?

Il semblerait que ce poème soit une métaphore *in absentia*[3] et si on se hasarde à une quelconque explication en reprenant les allusions faites par le « personnage-narrateur » quelques pages plus loin, on pourrait croire qu'il s'agit d'une métaphore de l'écriture ou mieux encore une métaphore du livre que nous sommes en train de lire. Le *nouveau-né* peut être perçu, en effet comme, en réalité, le livre qui est en construction en élaboration quand le narrateur se demande *Quel nom donnerai-je à ce nouveau-né ?* Difficile d'aller plus loin au risque de tomber dans des explications farfelues. Il faut juste souligner que l'écriture d'Acherchour est remplie d'images nouvelles, qui

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem,* p. 14

[2] ACHERCHOUR. *Idem,* pp. 101-103

[3] Jenny, Laurent (2003). « Les figures de rhéthorique », Méthodes et problèmes. » <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/>

peuvent être pour le lecteur exacerbantes car il ne peut accorder un sens plausible à tout ce langage imagé comme en témoigne ce passage :

> *Si poussiéreuse est la lyre païenne, la colère abandonnant le chant des Premiers Mourants, quand ce n'est pas le sang, quand ce n'est pas leur poussière qui remontait la poussée des vents ; la fondante vie, tu nous la donnes dans l'attente, avant la naissance de tout cela ; dans tes mains un air de poing pour cueillir la frondeuse olive, avant le feu*[1]

Comme on le voit dans cet extrait le langage est très obscur, le rapprochement des mots semble étonnant. Hasardeux, dans ce cas de vouloir tenter une quelconque interprétation.

4.2.2. Aspect cyclique

Le deuxième caractère nécessaire de la poésie est son aspect cyclique. La poésie s'oppose en effet à la linéarité du langage par des figures de répétition qui servent à rythmer celui-ci. L'étymologie même du mot vers[2], du latin *versus*, participe du verbe *verto*, tourner, est bien le signe de la vocation essentielle de la poésie à une éternelle quête d'elle-même.

Il s'agit pour nous dans cette deuxième étape de déceler et de comprendre l'importance de la répétition et du rythme.

Dans, principalement, les deux premiers chapitres *Parce qu'en ce récit partir* et *Le rôle du lion*, le texte regorge de jeux sur les sonorités. Plus que le fait de vouloir raconter une histoire, le « personnage-écrivain » semble se laisser à aller à un délire de mots, à des envolées lyriques qui jouent sur le rythme des phrases.

Nous nous proposons de voir au travers de quelques figures de style comment le texte construit justement ce rythme.

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 15

[2] http://www.prima-elementa.fr/Dico.htm.

4.2.2.1. Anaphore

L'anaphore est une répétition du même mot en tête des phrases ou de membres de phrases. Le lecteur est souvent pris par le tourbillon des répétitions anaphoriques qui semblent rythmer le texte. Des mots des phrases reviennent sans cesse comme un refrain, comme dans une ballade. Ainsi, au début, on assiste à une répétition de *« Et je regarde »*[1] qui ponctue chaque début de paragraphe avec une autre répétition dans le corps du texte de la phrase *« je l'attends »* qui côtoie par paronomasie *« j'attends »*, sans oublier aussi la fréquence au tout début du texte de *« Un jour, peut-être »* et de l'adjectif *« petite »*[2] pour parler du passé d'une figure féminine (peut-être s'agit-il de Zelgoum).

Comme nous l'avons précédemment signalé dans notre deuxième chapitre, le « roman » s'ouvre sur un personnage qui est en train d'écrire sur un cahier. Le lecteur est invité à assister à l'élaboration d'un roman, mais le texte est obscur, difficile à comprendre, il vacille entre le besoin d'écrire, son aspect herméneutique, et son attachement aux contes par cette image sublimée de Zelgoum.

Les anaphores servent peut-être à redonner au texte une cohésion et une cohérence qui lui échappe et en même temps lui procurent un effet structurant indéniable et un effet musical recherché sans omettre le fait qu'elles deviennent presque par leur fréquence un facteur fondamental de poétisation du roman .

4.2.2.2. Allitération et Assonance

Les allitérations et les assonances sont des effets sonores fondés sur la répétition de consonnes (allitération) ou de sons vocaliques (assonances). Nous avons repéré dans notre corpus quelques effets sonores qui mériteraient qu'on leur accorde notre attention. Voici quelques exemples :

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 11, 12, 17,18

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 39, 40, 41

Rapport-Gratuit.com

Sécheresse toute nue, déluge advenu. De nulle part, il est venu, plus près de moi, la bouche déjà décrite.[1]

Je l'attends. J'attends que l'eau de la mer me dépose sur les côtes de l'Enfer.[2]

Pas loin, je vois ma fille découper l'arbre du pain, je l'aide par quelques gestes à décrire les fruits de sa faim.[3]

Ce petit relevé de fragments (nous relevons que ces quelques exemples mais nous tenons à dire qu'il y a énormément de fragments textuels qui pourraient être cités) montre assez bien cette volonté de l'auteur d' accorder à son texte un rythme et des sonorités propres à la poésie et peut-être ainsi atteindre ce qu'on appelle traditionnellement une "harmonie imitative" néanmoins, il est difficile de donner une signification à ces sonorités, nous soulignerons juste le fait que pour l'ensemble du texte le lecteur est pris par cette musicalité qui lui fait peut-être perdre de vue l'importance de l'action. En effet, usant de passages rédigés en italiques et sans ponctuation (le chapitre *L'achèvement de l'Achèvement* page 101-103 et irruption d'un long fragment à la page 43-45 du chapitre *Le rôle du chien*) l'auteur a l'air d'insister moins sur la structure logique des ses phrases et valorise plutôt la qualité rythmique de son texte, ce qui éventuellement peut provoquer un épuisement du lecteur ou bien le plaisir de se perdre dans un flot langagier comme pour mieux renforcer cette injonction du personnage-narrateur à l'encontre du narrataire : « […] *n'acceptez que la clarté d'aller dans ma joyeuse étrangeté…) »*[4]

4.2.3. La densité

Concernant la densité du langage poétique, elle se situe justement au niveau de la saturation sémantique provoquée par le statut particulier du signifiant poétique car plusieurs degrés de signification sont mis en œuvre (poème ou œuvre qualifiée de poétique) ce qui engendre souvent des ambivalences et une

---

[1] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 11
[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 10
[3] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 72
[4] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 19

concentration de sens par le jeu des associations (les métaphores employés par notre auteur jouent justement ce rôle). En outre, le langage poétique est souvent elliptique et économe. Précisément, rappelons que les phrases d'Acherchour sont courtes. Evitant, souvent les conjonctions pour relier ses phrases, il confère à chacune d'elles une indépendance telle que le lecteur se perd parfois, car les rapports logiques (cause, conséquence, opposition, but…) se sont souvent pas établis. Ajoutons à cela la construction même du texte (L'effet-recueil) et la disposition de certains paragraphes qui rappelle la disposition des recueils de poésies.

4.2.4. Autres critères

Parmi les critères du genre lyrique que Michèle Aquien ne signale pas mais qui nous semblent pouvoir rendre compte d'un caractère poétique figurent les caractéristiques de l'énonciation, (Le genre lyrique se caractérise par une énonciation qui lui est propre et qu'on désigne par le terme de *sujet lyrique* ou de *« je » poétique*, l'instance qui « parle ») ? Et la récurrence de certains thèmes (il existe des thèmes et des motifs récurrents dans la poésie, comme par exemple celui du voyage chez Rimbaud et Baudelaire, ou le motif de la fleur de Ronsard à Mallarmé).

4.2.4.1. L'énonciation lyrique

Laurent Jenny[1] attire notre attention sur la complexité du statut exact du *sujet lyrique*. En effet, la question d'identifier ce *« je »* au poète et de le traiter comme un sujet autobiographique ou bien de le traiter comme un sujet fictif semble se poser solidement dans le champ des études littéraires. Nous n'allons pas essayer de voir si dans notre corpus le « *je* » qui d'ailleurs est employé par plusieurs personnages car c'est eux tour à tour qui prennent encharge la narration, renvoie d'une quelconque manière à notre auteur étant donné que ce n'est pas notre propos, par contre, nous nous appuierons sur au moins deux critères pour démontrer que le texte d'Acherchour (du moins le premier

[1] Jenny, Laurent (2003). « *L'énonciation lyrique* », Méthodes et problèmes. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/>

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

« roman ») est foncièrement lyrique, il s'agit de l'emploi d'énoncés figurés, comme les énoncés métaphoriques et l'usage particulier des déictiques.

Nous ne nous étalerons pas trop sur les énoncés figurés car nous en avons déjà parlé précédemment. Nous allons donc insister encore une fois sur leur fréquente apparition et préciser que comme le dit Laurent Jenny : *« le sujet lyrique ne nous parle pas directement des choses du monde, mais plutôt du retentissement qu'elles ont en lui. »*[1]. Donc, le sujet lyrique décrit d'une façon qui n'est pas ancrée dans la réalité puisque c'est d'abord ses sentiments qui sont mis en avant, comme l'illustre parfaitement ce passage

> *S'élever seul aux rides du front, s'émanciper de l'empire d'une poussière meurtrie sur le seuil des pesanteurs. Seul, je disais ces mots à ma douleur sourde, mais amie de mon dialogue avec l'olivier des mes ancêtres qui riaient de la dureté de leur absence en moi*[2].

Passons maintenant au deuxième critère qui est l'emploi des déictiques. Traditionnellement dans les textes narratifs, le lecteur est suffisamment orienté pour appréhender et l'espace et le temps du récit, par contre dans les textes poétiques les mêmes déictiques renvoient souvent à des lieux et des temps figurés. Dans le « roman » d'Acherchour, et tout particulièrement dans les chapitres *Parce qu'en ce récit, Partir, Au-delà de ce récit, L'Achèvement de l'Achèvement* sans oublier le passage en italique localisé dans le chapitre *Le rôle du chien*, les indicateurs de lieu et de temps ne renvoient à aucune référence spatio-temporelle qui servent la diégèse. Ils sont superflus, ils suggèrent plus qu'ils ne désignent et placent les propos énoncés comme dans un rêve.

5. Théâtralisation

La particularité première du texte théâtrale est bien évidemment d'être destinée à la représentation. Les actions et les dialogues se jouent face à un

---

[1] Jenny, Laurent. *Ibid*

[2] ACHERCHOUR. *Idem*, p. 23

public présent dans la salle, toutes les pièces sont écrites obligatoirement pour être jouées non pour être lues, ce qui explique que les éditeurs ne que les publient que très rarement. Réputé difficile à lire parce que criblé de « blancs », le texte théâtral trouve sa substance sur la scène.

Le troisième genre littéraire qui parasite donc le « roman » d'Acherchour est le théâtre, ou plus précisément, la mise en place de dialogues théâtralisés et l'enchâssement d'un passage d'une scène construite comme une pièce théâtrale.

Bien évidemment, nos tentons ici de simplifier notre propos concernant tout l'appareillage théorique qui entoure la notion de théâtre en retenant exclusivement deux critères : les dialogues et la mise en scène théâtrale, car notre objectif est de démontrer qu'Acherchour a emprunté au théâtre les procédés que nous venons d'énumérer.

Afin de mener à bien cette démonstration nous nous appuierons principalement sur l'analyse faite par Jeannelle Laillou Savona dans son article intitulé *Genre littéraire et genre sexué dans Hier de Nicole Brossard*[1] et sur les enseignements apportés dans un ouvrage collectif intitulé *L'analyse littéraire*[2].

5.1. Dialogues théâtralisés

Souvent pour rendre compte d'une théâtralisation d'un roman, les critiques s'intéressent fatalement à l'étude des dialogues, pour ainsi démontrer qu'il y a effectivement contamination d'un genre (le roman) par un autre (le théâtre).

Nous avons trouvé quelques passages dans le roman qui ont tous la même particularité ; ils sont accompagnés d'indications qui signalent les gestes, les attitudes des protagonistes. Des indictions mises d'ailleurs entre parenthèses qui font penser à des didascalies : elles fournissent des détails sur les attitudes

---

[1] SAVONA, Jeannelle Laillou. « *Genre littéraire et genre sexué dans Hier de Nicole BrossardRevue* » Voix et Images, Volume 29, numéro 2 (86), Hiver 2004, p. 143–155 : http://www.erudit.org/revue/vi/2004/v29/n2/008777ar

[2] L'analyse littéraire, pp 185- 197

et le ton adopté. Dès lors, le texte emprunte clairement au théâtre ses procédés comme en témoignent ces quelques exemples : *(il soupira et poursuivit)*[1], *(Il réfléchit un moment.)*[2] et plus encore quand l'auteur ponctue sur une page entière les propos du vieux coiffeur par cette indication *(rire)*[3]. Il apparaît, malgré le nombre restreint de ces indications, qu'il y ait une véritable volonté de la part de l'auteur de créer une mise en scène théâtrale. Ce qui confère du moins à ces quelques fragments une autonomie formelle par rapport au reste du texte.

5.2. Enchâssement d'une scène de théâtre

A la page 81 du « roman » d'Acherchour, le lecteur assiste à l'apparition d'un fragment complètement emprunté aux techniques théâtrales (nous avons déjà repris cet exemple à la page 92 de notre travail). Et pour cause, l'auteur y reprend la composition du théâtre ; et réalise ainsi un segment textuel conçu véritablement pour la scène (alternance des discours, didascalies, absence de narrateur). Il est d'autant plus surprenant qu'il morcelle la narration. En effet, il coupe, pourrait-on dire, la parole au narrateur qui reprendra son rôle et le fil de l'histoire à la page suivante.

Quel est donc l'objectif de cette intrusion ?

Il n'est pas aisé de répondre à cette question d'autant plus que ce fragment semble autonome, en ce sens qu'il ne sert pas de continuité, il s'agit plutôt d'une rupture avec une narration déjà mise à mal. Une rupture qui tend par là même à rendre toute signification univoque difficile voire impossible.

---

[1] Acherchour. *Idem*, p.52.

[2] *Ibid.*, p.56.

[3] Ibid., p.56.

Conclusion

Ce dernier chapitre nous a permis, nous semble-t-il dans un premier temps d'identifier les genres qui traversent le « roman » d'El-Madi Acherchour, ce qui nous autorise en même temps à affirmer que *l'horizon d'attente* tel que défini par Hans Robert Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, publié en 1978, est finalement trahi puisque, comme nous avons essayé de le démontrer, tous les canons romanesques sont extraordinairement allégés produisant ainsi un retournement et un bouleversement du roman. Il y a en somme, comme pourrait dire Jauss à la fois évocation des conventions romanesques (ne serait-ce que par le fait que le livre s'affiche sur la première de couverture comme roman) et innovation par le traitement moderne qu'en fait l'auteur. En effet, il se crée fatalement une distance entre l'attente du lecteur et les visées du texte. Dans un second temps, notre analyse même si elle n'est pas exhaustive, nous a révélé que la fable (ou la fiction) proprement dite est par moment immolée, sacrifiée au profit d'un dépouillement de son rôle principal et parce qu'elle est traitée avec négligence, elle devient de ce fait accessoire devant la primauté de la poésie. L'œuvre est donc davantage un poème en prose qu'un véritable roman au sens traditionnel du terme. L'action y est presque inexistante, le personnages y sont simplement et légèrement esquissés, et les jeux sur les sonorités sont nombreuses, le tout est intimement lié à un langage très imagé.

Conclusion générale

L'étude de la subversion des codes génériques dans *Lui, Le Livre* d'El-Mahdi Acherchour, nous a conduit à nous interroger sur d'abord les procédés narratifs mis en œuvre par l'auteur et qui déstructurent son texte. Ensuite nous nous sommes attelé à essayer de découvrir les textes qui traversent notre corpus et avec lesquels il entre donc en communication pour tenter de déterminer quelle sorte de traitement ces hypotextes subissent au sein de notre « roman ». Enfin, nous avons consacré le dernier chapitre de notre travail à déterminer les genres littéraires qui parasitent l'œuvre d'Acherchour. Cela a été pour nous l'occasion de compléter l'analyse de notre premier chapitre qui est essentiellement narratologique, par une analyse portée cette fois-ci sur l'identité générique de notre corpus.

Le travail d'analyse a permis de constater que les procédés narratifs employés servent à désorganiser la narration dite conventionnelle. En effet, par la multiplicité et l'entrelacement des métarécits, frappés d'ailleurs d'inachèvement, par la présence de métalepse, par la récurrence des anachronies, par l'emploi en bribes des analepses et par la polyphonie, *Lui, Le Livre*, fait éclater le schéma narratif traditionnel à tel point que le lecteur sera certainement bousculé est surpris tant ses habitudes sont ici remises en cause.

Egalement, le travail sur la mise en abyme, nous a permis de comprendre qu'Acherchour loin de vouloir mettre en avant une quelconque histoire vécue par des personnages, il a préféré raconter l'histoire du « Livre », « le roman du roman » car la réflexivité est ici si intense qu'elle fait retourner le « roman sur lui-même », en réalité l'auteur nous a donné à lire un *Work in progress.*

En s'appuyant sur les principes du genre romanesque, notre auteur s'est chargé de les dévier et de les inverser. Le personnage, traditionnellement moteur de l'intrigue est mis à mal, l'espace et le temps qui sont les fondements essentiels du texte littéraire car ils apportent une logique à l'écoulement de l'histoire sont pour ainsi dire subvertis. En somme, Acherchour nous proposer un schéma narratif défectueux accentué par l'absence d'énigme.

Notre deuxième chapitre intitulé « D'un texte à l'autre », nous a révélé qu'El-Mahdi Acherchour s'est principalement inspiré de trois textes : Le conte kabyle de *Zelgoum, Le Bruit et la fureur* de William Faulkner et enfin *Nedjma* de Kateb Yacine. Nous avons constaté, durant cette phase d'analyse, que ces trois textes qui sont donc, selon la terminologie de Gérard Genette, ses hypotextes, ont été pour notre auteur une source d'inspiration et l'opportunité d'un exercice de transformation puisque d'une manière générale le conte de *Zelgoum* a subi un travail de récriture important et que les deux autres romans ont été principalement pastichés.

Le dernier chapitre, intitulé « Mélange des genres », était pour nous l'occasion, dans un premier temps, de mettre en évidence le caractère fragmentaire de notre corpus. Dans un second moment, nous avons cherché à montrer comment les canons romanesques ont été infléchis et allégés essentiellement par le traitement réservé aux personnages et par l'absence d'intrigue. Dans un troisième temps, nous avons essayé de démontrer que notre corpus est parasité par d'autres genres littéraires, d'abord l'essai ensuite le récit poétique et enfin le théâtre. En effet, par l'emploi de quelques procédés relatifs aux trois genres littéraires que nous venons de citer, le texte s'est fatalement transformé en texte hybride. Mais ce qui apparaît plus clairement, c'est qu'El-Mahdi Acherchour a métamorphosé son texte en une sorte de poème en prose car de tous les genres existants dans son texte la poésie est certainement le genre le plus dominant. Voilà, donc, qui confirme ce que nous pensions au début de nos investigations.

Quant à notre autre hypothèse, il semblerait, qu'elle se confirme elle aussi car notre « roman » utilise toutes les caractéristiques qui font de lui, un texte qui participe indubitablement à l'esthétique moderne. En effet, si l'intertextualité, la mise en abyme la polyphonie, la présence d'appels au narrataire, le refus de la clôture, l'hybridité générique et la fragmentation sont les marques de la littérature moderne, El-Mardi Acherchour les utilise allégrement dans son œuvre.

Ce renouvellement du genre romanesque qui implique forcément une perturbation de la réception a le mérite de mettre en place d'autres principes d'organisation. En effet, la structure du texte est régie par des fragments qui donnent ainsi l'impression d'une suite de scènes rompant par conséquent avec la linéarité qui est remplacée par la circularité.

Rapport-Gratuit.com
Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire étudié

- ACHERCHOUR, El-Mahdi. *Lui, Le livre*. Alger : barzakh, 2005

Autres oeuvres de l'auteur

- *L'œil de l'égaré*. Paris : Marsa, 1997
- *Chemin des choses nocturnes*. Barzakh, 2003

Œuvres littéraires consultées

- MAMMERI, Mouloud. *Contes de Kabylie*. Pocket Jeunesse, 1996. (Coll. Mythologie).
- FAULKNER, William. *Le bruit et la fureur* [1972]. préface de Maurice-Edgar Coindreau. Gallimard, 2006. (Coll. Folio).
- FROBENIUS, Léo. *Contes kabyles*. *Le fabuleux*. Edisud, 1997.
- KATEB, Yacine. *Nedjma* [1956]. Seuil, 1996. (Coll. Points).

Ouvrages théoriques

- ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone. *Convergences critiques*. Alger : OPU, 1990.
- AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de Poétique*, Paris : Livre de Poche, 1993, p. 24-30.
- ARISTOTE. *Poétique*. Introduction.Traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien. Livre de Poche, 2005.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, (coll. Folio Essais) 1959.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

- BORDAS, Eric (dir.). *L'analyse littéraire*. Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier-Colard. Armand colin, 2006. (Coll. Cursus).
- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme* [1924]. 1972 : Gallimard. (Coll. Idées).
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Hachette, 2004. (Coll. Contours Littéraires).
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Figure II*. Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard (dir.). *Théorie des genres*. Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viretor. Paris : Seuil, 1986.
- GENETTE, Gérard *Fiction et diction* [1979]. précédé de Introduction à l'architexte. Seuil, 2004. (Coll. Essais points).
- GIGNOUX, Anne Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses, 2005. (Coll. Thèmes et études).
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman,* Denoël, coll. Tel Gallimard, 1968, pour la traduction française (édition originale: 1920).
- MIRAUX, Jean-Philippe. *Maurice Blanchot, Quiétude et inquiétude de la littérature*. Paris : Nathan, 1998. (Coll. 128).
- PLATON. *La république*. Introduction, traduction et notes par Robert Baccou. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte* [1928]. Seuil, 1970.
- RAIMOND, Michel. *Le roman*. Armand Colin, 1988.

- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris : Seuil, 1989.
- SIMONSEN, Michel. *Le conte populaire*. Paris : PUF, 1984.
- TADIÉ, Jean-yves. *Le récit poétique*. PUF, 1978
- TADIÉ, Jean-yves. *Le roman au XXe siècle*. Belfond, 1990. (Coll. Agora).

Article

- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977.

Dictionnaires et encyclopédies

- Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL), http://www.ditl.info/index.php
- Encyclopædia Universalis , 2004.

Références électroniques

- Jenny, Laurent (2003). « *L'énonciation lyrique* », Méthodes et problèmes.
  http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/

- KAEMPFER, Jean & ZANGHI, Filippo. « La voix narrative », Méthodes et Problèmes
  http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/

- SCHAEFFER, Jean-Marie http ://www.vox-poetica.org /t/Le romanesque/htm.

ANNEXES

1- Mots clés :

Narration, Récit-cadre, Métalepse, Anachronie, Récits emboîtés, Polyphonie, Mise en abyme, Intertextualité, Conte, Récriture, Ecriture fragmentaire, Essai, Roman, Récit poétique, Théâtralisation

2- Résumé :

L'étude de la subversion des codes génériques dans *Lui, Le Livre* d'El-Mahdi Acherchour, nous a conduit à constituer une analyse d'ordre narratologique, formelle et générique.

Le travail d'analyse narratologique nous a permis de constater que les procédés narratifs employés servent à désorganiser la narration dite conventionnelle. En effet, par la multiplicité et l'entrelacement des métarécits, par la présence de métalepse, par la récurrence des anachronies, par l'emploi en bribes des analepses et par la multiplicité des voix narratives, *Lui, Le Livre*, fait éclater le schéma narratif traditionnel. Egalement, le travail sur la mise en abyme, nous a permis de comprendre qu'Acherchour loin de vouloir mettre en avant une quelconque histoire vécue par des personnages, il a raconté l'histoire du « Livre », « le roman du roman », il nous a donné à lire un *Work in progress.* Nous avons également constaté que les principes du genre romanesque, sont déviés, allégés et infléchis. Le personnage est mis à mal, l'espace et le temps sont subvertis et d'une manière générale le schéma narratif est défectueux. Notre deuxième chapitre intitulé « D'un texte à l'autre » a révélé la part intertextuel de notre corpus. Inspiré principalement de trois textes : Le conte kabyle de *Zelgoum, Le Bruit et la fureur* de William Faulkner et enfin *Nedjma* de Kateb Yacine. Ces hypotextes, ont été pour notre auteur l'opportunité d'un exercice de transformation et de pastiche.

Le dernier chapitre, intitulé « Mélange des genres », était pour nous l'occasion, dans un premier temps, de mettre en évidence le caractère fragmentaire de notre corpus. Dans un second moment, nous avons cherché à montrer comment les canons romanesques ont été bouleversés. Dans un troisième temps, nous avons essayé de démontrer que notre corpus est parasité

par d’autres genres littéraires, d’abord l’essai ensuite le récit poétique et enfin le théâtre ce qui produit un texte hybride.

D’une façon plus générale, la structure du texte est régie par des fragments qui donnent l’impression d’une suite de scènes rompant avec la linéarité qui est elle remplacée par la circularité.

3- Summary :

The study of the subversion of codes in *him, The Book* of El-Mahdi Acherchour, led us to be an analysis of order narratologique, formal and generic.

The analytical work narratologique we found that employees narrative processes used to disrupt the so-called conventional narration. Indeed, by the multiplicity and interlacing of métarécits, by the presence of métalepse, by the recurrence of anachronies, by the use of bribes to analepses and the multiple narrative voices, *him, The Book,*shattered the pattern traditional narrative. Also, work on setting abyme, has enabled us to understand qu'Acherchour far from wanting to put forward any history experienced by the characters, he told the story of "Pound," the novel of the novel, " it gave us to read a work in progress. We also found that the principles of genre fiction, are deflected, lightweight and influenced. The character is undermined, space and time are subvertis and in general the pattern narrative is defective. Our second chapter entitled "On the one text to another" revealed the intertextual part of our corpus. Inspired mainly of three texts: A tale of kabyle Zelgoum, *noise and fury* of William Faulkner and *Nedjma* of Kateb Yacine. Hypotextes These were our author to the desirability of a transformation exercise and pastiche. The last chapter, entitled "A mixture of genres," was an opportunity for us, as a first step, highlighting the fragmentary nature of our corpus. In a second moment, we have sought to show how fiction guns were shocked. In a third time, we tried to demonstrate that our body is parasitized by other literary genres, first test then the narrative and poetic drama which produces a hybrid. More broadly, the structure of the text is governed by fragments that give the

impression of a sequence of scenes breaking with the linearity that it is replaced by the circularity.

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE 5

CHAPITRE I : TEXTES « ABYMÉS » 13

Introduction : 14

1. *Lui, Le livre* ou les paradoxes du récit 16

1.1. Où est le récit-cadre ? 17

1.2. Des récits dans le récit 19

1.2.1. Rôles des métarécits 22

1.2.2. La métalepse 24

1.2.3. Les anachronies 27

1.3. *L'Autre, l'autre livre*. Quelle construction ? 36

1.3.1. Les ressemblances et les différences. 38

1.3.2. Récits emboîtés 38

1.3.3. La polyphonie 43

2. La mise en abyme 44

2.2. Mise en abyme de l'énonciation 45

2.1.1 Figure du lecteur 46

2.1.2. Mise en abyme de la lecture 46

2.1.3. Figure de l'écrivain 47

2.2 Mise en abyme de l'énoncé 48

3.2. Mise en abyme du code 49

CHAPITRE II : D'UN TEXTE À L'AUTRE 52

Introduction : 53

1. L'intertextualité 54

2. Autour du conte 56

3. Le conte de *Zelgoum* ou *la main coupée* 58

3.1. Zelgoum démultipliée 61

3.1.1 Les allusions 62

3.1.2 L'intérêt du conte de Zelgoum 63

3.2. Récritures et inventions 64

3. Faulkner pastiché 66

3.1. Dédoublement des personnages 67

3.2. Temporalité et narration 68

3.3. Les monologues intérieurs 69

4. A l'ombre de *Nedjma* 70

4.1. La même figure féminine 71

4.2. Autres personnages 72

4.3. Aspects formels 73

Conclusion 75

CHAPITRE III : MÉLANGE DES GENRES 77

Introduction 78

1. Ecriture fragmentaire 79

1.2. Définition de l'écriture fragmentaire 79

1.3. Une organisation fragmentaire 80

1.4. Y a-t-il une esthétique du fragmentaire ? 80

1.5. L'effet-recueil 81

2. De la fiction à l'essai : 82

2.1 Définition de l'essai 82

2.2 Subversion du discours religieux 83

2.3 L'écriture entre réflexion et réflexivité 85

3. Allégement des canons du roman 87

3.1 Les personnages 90

3.2 Viduité de l'espace 92

3.3 Absence d'intrigue 93

Rapport-Gratuit.com

3.4 Dialogue suspendu 94

4. Un récit poétique 95

4.1 Définition du récit poétique 96

4.2 Quels critères d'analyse ? 97

4.2.1. Le primat du signifiant 98

4.2.2. Aspect cyclique 100

4.2.3. La densité 102

4.2.4. Autres critères 103

5. Théâtralisation 104

5.1. Dialogues théâtralisés 105

5.2. Enchâssement d'une scène de théâtre 106

Conclusion 107

CONCLUSION GÉNÉRALE 108

BIBLIOGRAPHIE 112

ANNEXES 116

1- Mots clés 117

2- Résumé 117

3- Summary 118